الدكتور عاطف جودة نصر

الرمز الشعري عند الصوفية



دار الاندلس

دار الكندي

اهداءات ٢٠٠٣
أسرة المرحوم الأستاذ/محمد سعيد البسيوني
الإسكندرية

الدكتور عاطف جودة نصر

الرمز الشعري عند الصوفية

دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت

دار الكندي
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت

الطبعة الأولى
١٩٧٨

هذا الكتاب هو البحث الذي تقدم به المؤلف للحصول على درجـــة الدكتوراه في الآداب من قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عين شمس في مايو (أيار) ١٩٧٧ ، وقد أجازته اللجنة المكونة من :

١ ــ الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي ــ رئيساً للجنة

٢ ــ الأستاذ الدكتور ابراهيم عبد الرحمن ــ مشرفاً

٣ ــ الدكتور عفت الشرقاوي ــ عضواً

وقد قررت اللجنة منح المؤلف درجـــة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى ، مع التوصية بطبع البحث على نفقة الجامعة .



المقدمة

تتناول هذه الدراسة بالبحث ، الرموز الشعرية في الأدب الصوفي ، وقد فرضت طبيعة الموضوع ، أن يكون الباب الأول تمهيداً وتوطئة لمعالجة هذه الرموز ثم دار هذا الباب حول الرمز في مستوياته المختلفة .

وكان لا بد قبل الكشف عن مستويات الرمز ، أن توضح الفروق بين الرمز والعلامة حتى إذا وضع كل منهما في إطاره الخاص ، كان هذا الإيضاح مدخلاً إلى مستويات الرمز من حيث يضم الأسطورة والدين واللغة والشعر .

وقد حتمت طبيعة المبحث المطروح في الباب الأول ، أن يستهدي الباحث فيه بمنهج يهيب بفلسفة خاصة بالثقافة ، انتهت إلى اعتبار ما أنجزه الانسان من أنشطة روحية ومادية ، أشكالاً رمزية متنوعة .

وفيما يتعلق بالفروق الجوهرية بين الرمز والعلامة ، انتهى الدارسون إلى أن العلامة جزء من العالم الفيزيائي ، أما الرمز فانه جزء من العالم الانساني الخاص بالمعنى ، وبرغم هذا التمايز ، يبقى حكمنا على الشيء بأنه رمز أو علامة ، أمراً متروكاً لنقدنا الذاتي .

وقد طرحت بعد هذا الايضاح ، خصائص الرمزية الأسطورية ،

والرموز الدينية وعلاقتها بالأسطورة ، ثم تناولت اللغة بوصفها جهازاً من الرموز ، بادئاً بالكشف عن ماهية اللغة ومبيناً العلاقة بين اللغة والحوار ، والصلة بين اللغة والفكر وقد تبين في هذا المبحث أن اللغة في المجال الانساني ، ليست بمعزل عما هو قدسي إلهي وأن للعلو لغة كشفت وما تزال تكشف عن نفسها في الأسطورة والدين والشعر ، وهكذا فان الأسطورة والمنطق والميتافيزيقا والعلم ، تبدو كلها أشكالاً وأبنية للرمزية اللغوية في مراحل مختلفة .

وقد أنهيت هذا الباب بمعالجة الرمز الشعري الذي لم يعد في وضع انعزال عن الأساطير والمجاز والتصوير الاستعاري والنشاط التخيلي بشكل عام . وتحيل الرمزية الشعرية من حيث هي استقطاب للمتقابلات ، على كونها فردية وعالية ، موقوتة وأبدية ، مفهومة وعالية على الفهم .

وقد اخترت في الأبواب والفصول التالية أن أدرس رموزاً أساسية في الشعر الصوفي أعني رمز المرأة ، ورمز الطبيعة ، ورمز الخمر ، ورمز الحروف والاعداد ، والرموز المسيحية تاركاً رموز الطقوس والمناسك في الشعر الصوفي لمبحث آخر على الاستقلال .

وقد ألممت في تحليل هذه الرموز بما تحيل عليه من أذواق وتجارب تتصل بالاتحاد والفناء والوجد والشعور الباطن بوحدة الوجود ووحدة الشهود ، موثراً في بعض الأحيان ، أن أقارن بين الأدبين العربي والفارسي في إطار هذه الرموز الصوفية .

وكثيراً ما نبهت إلى أننا لا ندرس هذه الرموز بقياسها على الحركة الرمزية الحديثة ، إذ إن هذه المقايسة تجعلنا أبعد ما نكون عن فهم الرمزية الشعرية في الأدب الصوفي والوقوف على جوهرها الذي يتمثل في كونها رمزية عرفانية في المحل الأول .

وقد ألممت في دراسة « رمز المرأة » بمفاهيم تتصل بالشعر العذري ،

وأخرى يتعلق بعضها بمفهوم الحب عند الصوفية ، ويمت بعضها الآخر بأسباب إلى تصور عرفاني خاص بالتجلي الإلهي المتنوع .

والحق أن رمز المرأة في الشعر الصوفي ، لم يبد لنا صفحته إلا على هدى من تصور صوفي عرفاني يدور على العلاقة بين الفعل والانفعال أو الفاعل والمنفعل وقد اعتبر الصوفية الجوهر الأنثوي من أتم صور التجلي الإلهي وأكملها . وقد أظهرتنا الدراسة التاريخية على أن المرأة أشربت طبيعة إلهية مبدعة ، ولا يخفى في هذا المجال أن الأنثى كان لها حظ موفور في مجمع الآلهة الأسطورية القديمة ، ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى « إيزيس » في الديانة المصرية القديمة ، « وعشتار » فيما بين النهرين ، و « سيبيل » لدى شعوب آسيا الصغرى و « مريم العذراء » التي يحيل تقديسها بوصفها وعاء الكلمة ، على اندماج المسيحية الناشئة ببقايا من عبادة « إيزيس المقدسة » .

وخلاصة القول في هذا السياق ، أن الذكر والأنثى قد امتزجا في الأساطير والأديان القديمة ولدى العرفاء من الهرامسة ومن اليهود والمسيحيين والمسلمين بطابع كوني ، لم يلبث أن تحول عن طابع الثنائية وفروق الجنس ، إلى طابع « المبادىء » التي تتمثل فيما عرف بمبدأ الفاعل ومبدأ المنفعل .

وقد تبين لنا في معالجة رمز المرأة ، أن الاهابة بالشعر الغرامي في التعبير عن الحب الإلهي ، لا يمكن أن يكون أسلوباً اكتملت ملامحه الرمزية لدى متصوفة الفرس ، أمثال ابن أبي الخير وفريد الدين العطار ، ذلك أننا وجدنا في كتب التراجم والطبقات ، أشعاراً منسوبة لرواد التصوف الأوائل من العرب ، وفي هذه الأشعار كانت المرأة ، وبعبارة أدق كان الأسلوب المكتمل التكوين للشعر الغرامي بوصفه رمزاً على أحوال ومواجيد وأذواق صوفية ، قد تكونت بواكيره ورسخت تقاليده الفنية .

أما رمز الطبيعة في الشعر الصوفي فقد آثرت قبل تحليله أن أدرس

الأصول الأسطورية والملامح اللاأسطورية لتصور الطبيعة . وفيما يتعلق بأسطورية الطبيعة ، فقد وجدنا لها خصائص ، منها الاعتقاد في الأرواحية وفي أن الحياة منبثة في الأشياء كلها ، وامتزاج الطبيعة بعنصر قدسي أخذ طابعاً عينياً محائياً ، والتماثل بينها وبين الانسان في سياق كوزمولوجي مفعم بالحياة ، وتصورها في الوعي الفطري متشخصة تفعل وتنفعل لما يؤديه الانسان من شعائر وطقوس ، وتفهم لغته من خلال وسائط سحرية معينة .

وقد آلت لاأسطورية الطبيعة إلى انبثاق أزمة العقل والأخلاق في حياة الانسان . وانا لنظفر بهذه اللاأسطورية في الثقافة العبرية والثقافة اليونانية القديمتين ، إذ عبرت الأولى عن لاأسطورية الطبيعة بواسطة « اللوجوس » الذي أخذ طابعاً إلهياً متعالياً ، أما الثانية فانها تجاوزت أسطورية الطبيعة بواسطة « النوس » .

وقد كشف رمز الطبيعة في الشعر الصوفي عن أمرين ، الأول سريان التجلي الإلهي في الطبيعة وفي الأشياء دونما حلول وممازجة ، والثاني ، تعبيرهم عن التجلي الإلهي في ديمومته وتنوعه وجدته ، وقد كان شعراء الصوفية في هذا كله معبرين عن الوحدة الوجودية والوحدة الشهودية في شعر ينبىء عن حس جمالي مرهف وعاطفة دينية مشبوبة .

وقد آثرت في دراسة « رمز الخمر » أن أمهد له بمقدمات تناولت فيها « استطيقا الخمر » في الشعر العربي ، ولا أزعم أنني استنفدت في هذا التمهيد كل الخصائص الاستطيقية للخمر في شعرنا العربي ، إذ لا يخفى أن موضوعاً كهذا يحتاج إلى دراسة مستفيضة على الاستقلال . وقد انتهيت في هذا التمهيد إلى حقيقة مؤداها أن الخمريات الصوفية لم تكن لتبدأ من فراغ خالص ، لأنها استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري ، استلهمت صوره وأخيلته وأساليبه ولم تستلهم ما فيه من مجون واباحية ، مما يؤكد أن الصوفية كانوا يلمون في شعرهم بالتقاليد الفنية التي

اكتسبت طابع الرسوخ والثبات ، ثم يعالجون هذه الأساليب مسقطين عليها تجاربهم الذاتية وما ينازلون من أحوال وأذواق .

وفي المقولة الثانية من هذا المبحث ، عالجت التحول الرمزي للخمر في الشعر الصوفي ، وأثرت في هذا السياق أربع مسائل ، تتناول قدم الرمز الخمري في أشعار الصوفية ، وتحلل ما يسميه الصوفية السكر أو الوجد بوصفه حالة عالية والكشف عن العلاقة بين السكر والشطح ، بوصف هذا الأخير تعبيراً عن حركة الباطن ونشاطه الهائلين ، مما يطلق للواجد العنان فيشطح ليصرف ويعبر عما يجد بألفاظ مشكلة وعبارات مستغربة ، ويؤذن هذا الوصف بأن يعد الشطح بمثابة « انفراج » أو « تفريج » عده كبار الصوفية نزولاً عن درجة الكمال العرفاني .

وختمت هذه المسائل بمناقشة بعض الآراء الخاصة بمرضية الأحوال الصوفية وانتهيت في هذا الصدد إلى ما انتهى إليه « برجسون » من أنه على الرغم من صعوبة التمييز بين غير العادي والمرضي من هذه الظواهر والأحوال ، فاننا نتبين أن الصور الوهمية والدفقات الانفعالية العارمة ، يدلان على تنظيم جديد يرمي إلى توازن أكمل ، وأن تشويش العلاقات المعتادة بين الشعور واللاشعور ، والاضطرابات العصبية التي قد تصاحب بعض هذه الأحوال ، لا يثيران تعجباً ، لأننا نلاحظ مثل هذه الاضطرابات في سائر الأشكال الأخرى للعبقرية .

وقد ناقشت عندما عرضت « رمز الخمر في الشعر الصوفي» ما ذهبت إليه « دائرة المعارف الاسلامية » من أن الصوفية ألموا في هذا السياق بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، وأن الوجد الصوفي كثيراً ما كان يقارن بحالة السكر والخمار منذ عصر « فيلون السكندري » ورددت على هذا الرأي بما يؤكده استقراء الأديان والظواهر الروحية ، فهذه الظواهر والأحوال تكاد تكون عالمية بقطع النظر عمن تحصل له وعن موطنه وجنسه

ودياناته ، وإذا كان الأمر على هذا النحو فلا مجال للقول بأن الصوفية المسلمين تأثروا في خمرياتهم لغة أسلافهم المسيحيين .

وقد تبين من عرض بعض نماذج الخمريات الصوفية إنْ في الشعر العربي أو الشعر الفارسي ، أن الصوفية واكبوا في بعض صورهم ومعانيهم ما ورثوا من معجم الشعر الخمري ، وأنهم استقلوا بمعان وصور تحمل طابع التفرد والذوق الشخصي ، ولم يفتني أن استأنس في هذا السياق بخمريات أبي مدين التلمساني وعمر بن الفارض وعبد الكريم الجيلي وعبد الغني النابلسي ، ورباعيات وقصائد ابن أبي الخير وجلال الدين الرومي ومحمود شبستري ، وقد انتهيت في بسط رموز الأعداد والحروف إلى أن لها أصولاً بعيدة في العرفانية اليهودية كما تتمثل عند « القبالة » وفي المذهب الفيثاغوري القديم ، ولدى عرفاء الهرامسة ، وأوضحت كيف خلت هذه الرموز من توهج الخيال والابداع الشعري ، فجاءت غاية في الغموض والتجريد .

أما الرموز المسيحية في الشعر الصوفي ، فتدور على فكرة « الوراثة » وهي فكرة مؤداها أن الصوفي المسلم قد يرث مقام نبي من الأنبياء السابقين ولكنها وراثة مشروطة « بالوسيط » وهكذا يرث الصوفي ما ينطوي عليه « المقام العيسوي » من علوم وحكم وأذواق ، من خلال الانسان الكامل الجامع لمقامات الأنبياء السابقين .

وبعد أن عرضت الرموز المسيحية في الشعر الصوفي ، وهي التي تشكل نهاية الباب الثالث من هذا المبحث ، ختمت الرسالة بتقييم هذه الرموز الشعرية ، موضحاً أبرز السمات وأهم الخصائص التي تميز الرمزية الشعرية في الأدب الصوفي ، وملتزماً في عرض هذه الرموز بمبدأ الاختيار وانتقاء النماذج الشعرية .

ولا يزعم صاحب هذا البحث ، أنه قد أتى بما لم يأت به أحد ، ولعله

قد مهد السبيل لآخرين يمكن أن يضيفوا بأبحاثهم ورسائلهم ، ما فاته أو سها عنه .

وبعد ، فلا يسعني في هذه المقدمة إلا أن أقدم خالص امتناني وعميق شكري وتقديري لكل من أسهم بجهد في هذه الرساله ، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن لقيامه بعبء الاشراف خير قيام ، كما أشكر الاستاذين الجليلين الدكتور محمد زكي العشماوي ، نائب رئيس جامعة الاسكندرية ، والدكتور عفت الشرقاوي أستاذ الدراسات الاسلامية المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها لتفضلهما بالاشتراك في تقييم هذا العمل العلمي المتواضع .

والله ولي التوفيق



الباب الأول

مستويات الرمز



الفَصْــلُ الأوّل

الرمز الأسطوري

١ ـ الرَّمزُ والعلامةُ .

٢ ـ خصائص الرمزية الأسطورية .

٣ ـ الأساس الديني للرمزية الأسطورية .

٤ ـ نماذج من الرمز الأسطوري .

إن دراسة الرمز الشعري في أدب الصوفية لا تتأتى الا بتحليل مستويات الرمز المتنوعة ، وتبدو هذه الدراسة ضرورة ملحة في اطار منهج ينظر الى منجزات الثقافة الانسانية ، ويتأمل ما أبدعه نشاط الروح الخلاق عبر مراحل التطور التاريخي ، بوصفه رموزاً محملة بالدلالات .

ويعني هذا أن المنهج الذي نهيب به ، يعترف باديء ذي بدء بأن الأشكال والتراكيب الرمزية التي اخترعها الانسان ، تبدو في حقيقة الأمر توحيداً بين الوجود المطلق والشعور .

فهذه الروح الكلية الحية ، لا تفتأ تكشف عن ذاتها في الواقع المتطور ، متجلية بوصفها وصيدا تنحل فيه كل التعارضات ، وبالغة أقصى مراحل تطورها الحي في الوعي الانساني الرامز .

ومن قلب هذه العلاقة الخصبة بين الشعور الانساني والوجود المطلق وهو يفض نفسه في التعينات ، تتركب الأشكال الرمزية في تراث الثقافة الانسانية ، وتحيل هذه الأشكال الى رغبة الوعي الانساني في التعبير عن الحقيقة والواقع ، اذ الحقيقة كما يقول Cassirer «لا تدرك من جهة الوجود المطلق وحده ، ولا من جهة الشعور وحده ، وانما تدرك باتحادهما . وفي الشكل الرمزي الذي يركبه نشاط الروح الخالق وفي الابداع المستقل ،

نحوز الواقع ومن ثم نحوز الحقيقة » [١] .

وربما كان مجدياً قبل أن نعرض للرمز الأسطوري والرمز الديني ، أن نهيب بتقسيم أرسطو لمستويات الرمز ، ذلك التقسيم الذي رد الرمز الى ثلاثة مستويات رئيسية : الرمز النظري أو المنطقي Theoretical Symbol وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة ، والرمز العملي Practical Symbol وهـــو الذي يعني الفعل ، والرمز الشعري أو الجمـــالي Poetical or Aesthetic Symbol وهو الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النفس وموقفاً عاطفياً أو وجدانياً . [٢]

والذي يفهم من تقسيم أرسطو للرمز ، أنه رد مستوياته إلى المنطق والأخلاق والفن ، فالمنطق لا يعدو أن يكون تصنيفاً رمزياً للمعرفة الصورية الخالصة ، والرمز الأخلاقي العملي يعنى بالمباديء والقواعد التي تنظم السلوك ، أما الرمز الاستطيقي فيرد الى انطباعات ذاتية وأحوال وجدانية وهو الذي ينكشف في مجالات الابداع الفني .

ولقد وسع الدارسون المعاصرون هذه المستويات بحيث شملت الرموز الخاصة بالأساطير والأديان . ومن ضروب اللبس التي يقع فيها الكثيرون ، أنهم يخلطون بين الرمز والعلامة ، بحيث يستبدل كل منهما بالآخر ، ولذا فمن اللازم كشفا للغموض وازالة للبس ، وتحديداً للفوارق الدقيقة ،

---

(١) The philosophy of Ernst Cassirer - edited by : Paul Arthur Schilpp, the Library of Living Philosophers, 1949, P : 294, Cassirer's philosophy of symbolic forms .

(٢) وانظر في المرجع السابق مقالا كتبه روبرت هارتمان بعنوان :
Truth, Myth, and symbol, edited by : Thomas J.J. Altizer, William A. Beardslee, J. Harvey Young, Prentice Hall, U.S.A., 1962. P : 116.

أن نبدأ فنقارن ونميز بين الرمز والعلامة قبل أن نأخذ في تحليل الأشكال الرمزية المتنوعة .

ـ ١ ـ « الرمز والعلامة »

يميز يونج C.G. Jung في هذا الصدد بين الرمز والعلامة من حيث تصور كل منهما « ....اذ يفترض الرمز دائماً أن التعبير الذي نختاره يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي ، حقيقة ندركها ونسلم بوجودها .... والتصور الرمزي هو الذي يفسر الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبياً فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحاً أو أو أن يقدم على نحو مميز » .

ويعني هذا الذي ذكره يونج أن الرمز لا يناظر أو يلخص شيئاً معلوماً لأنه انما يحيل على شيء مجهول نسبياً ، فليس هو مشابهة وتلخيصاً لما يرمز اليه وانما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي ، وفي ضوء هذا التحديد يمكن القول بأن الرمز يموت اذا ما وجدت طريقة أخرى تفضله في الصياغة والتعبير .

ويمكن أن نرد الفرق بين العلامة والرمز ، الى أن العلامة اشارة حسية الى واقعة أو موضوع مادي ، بينما يبدو الرمز تعبيراً يومىء الى معنى عام يعرف بالحدس .

ويفضى هذا التمييز الى أن المعنى شيء جوهري بالنسبة للرمز بحيث لا يمكن فهمه بالاشارة الى موضوعات أخرى مغايرة ، وللعلامات بالنسبة

---

(١) Psychological types, or : The psychology of individuation, by : C.G. Jung, trans by : H. Godwin Baynes, London, University Press, P : 601.

للسلوك قيمة عملية يدركها الحيوان ، أما الرموز فليس يقدر على ممارستها الا الانسان (١) .

والرموز بمعناها الاصطلاحي الدقيق ، يتعذر ردها الى علامات خالصة ، اذ العلامات والرموز كما يقول Cassirer ينتميان لعالمين مختلفين « فالعلامة جزء من العالم الفزيائي ، والرمز بضعة من العالم الانساني الخاص بالمعنى . وللعلامات بحسب فهمها وتوظيفها على هذا النحو ، ضرب من الوجود الفزيائي المادي ، أما الرموز فقيمتها وظيفية فحسب .... وللحيوان خيال وادراك عمليان في حين أن الانسان وحده هو الذي كشف عن شكل رمزي جديد للخيال والادراك (٢) .

وهذا الذي ذكره كاسيرر يحيل الى خصائص كيفية ، وفروق نوعية دقيقة تتعلق بالتمييز الجوهري بين العالم المادي والعالم الانساني ، بين القيمة العملية والقيمة ذات الطابع الوظيفي .

فالعلامات بانتمائها الى العالم المادي ، تشكل احالة أدواتية ، بمعنى أنها تبدو مركزاً لمجمل من الاشارات التي تعين الانسان على السلوك ، اذا ما عرض له موقف عملي ، ومعنى هذا أن للعلامة قيمة برجماتية في في المحل الأول .

وليست العلامة نسقاً يستقل به الانسان ، إذ الحيوان يشركه فيها ، لأنها لا تفتقر في إدراكها إلى الحدس والخيال المبدع ، أما الرمز فلأنه ينتمي الى الآنية والى عالم المعنى ، فليس للحيوان أي نصيب فيه ، لعدم تعينه على هيئة الشعور .

---

(١) The Philosophy of E. Cassirer, P. 502

(٢) E. Cassirer, Essay on man, New Haven, Yale University Press, 1944.

ومن الفروق الدقيقية بين هذين النسقين ، ما لاحظه Paul R. Miller من أن العلامات أوضاع اصطلاحية توقيفية ، يتقاسمها الناس على نحو اجتماعي ، وللعلامة من هذه الوجهة ، تحدد اجتماعي لا ارادي ، فهي تنقل إعلاماً موضوعياً متبادلاً ، أما الرمز فقد كان وما زال إبداعاً انسانياً يتجاوز الاصطلاح والتوقيف (١) .

وقد ذهب بعض الباحثين الى أن الرموز قد تسمى باسم العلامات ، كما قد تتعاقب اللفظتان على مدلول واحد تارة ، ويطلق على بعضها أمارة تارة أخرى (٢) .

وعند شارل موريس C.W. Morris لا يتم عمل العلامة في المجال الاستطيقي إلا بعنصر القيمة ، ويقصد بها الخصوصية التي تكون في الشيء ، وتثير ضرباً من ضروب الاهتمام الانساني (٣) .

والعلامة لا تخلو من المعنى والقيمة على أي حال ، كل ما هنالك أننا نميز في هذه القيمة بين طابعين أو نمطين ، النمط العملي ، والنمط الاستطيقي ، أما النمط العملي للقيمة المرتبطة بعلامة ما ، فمما يتقاسمه الانسان والحيوان ، بمعنى أن هذا الطابع العملي يبدو نافعاً ومفيداً ، لأنه يكشف عن نسق من العلامات التي تأخذ شكل المجمع عليه والمقرر سلفاً ، مما يعنينا في عالم الفعل والسلوك .

أما في المجال الاستطيقي فان العلامة تتخلى عن — التعرف على — و — الاستفادة من — ، بحيث تكتسب طابعاً شخصياً فريداً يحيل الى من

---

(١) Paul R. Miller, Sense and Symbol, Pr., 1969, PP, 260, 61.

(٢) التركيب اللغوي للأدب / بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا / د . لطفي عبد البديع / ط أولى . سنة ١٩٧٠ ، ص ١٤٥ .

(٣) المرجع السابق / ص ١٤٦ .

يلاحظ العلامة في تجاوزه لطابعها العملي البحت ، واسقاطه عليها كل ما يمتلىء به الآن الذي يلاحظ فيه ، من رؤى وأحوال .

ولسوف يبقى بعد ذلك كله ، وصفنا للشيء بأنه رمز أو علامة ، منوطاً بنقدنا الذاتي ، وبحقيقة أن ثم وجهتي نظر فيما يتعلق بمعنى الأشياء وخلوها من المعنى ترينا كما يقول Jung « أن هناك عمليات واضحة لا تعبر عن معنى معين ، بحيث تبدو في الحقيقة ، مجرد نتائج خالصة أو علامات ، بينما تحمل عمليات أخرى في طياتها معنى مختفياً ، وهي تلك التي لم تنبثق من شيء ما ولكنها تنزع الى أن تكون شيئاً معيناً ، ومن ثم فانها تعد رموزاً ، ويبقى حكمنا على الشيء الذي نبحثه ، بأنه علامة أو رمز ، أمراً متروكاً لنقدنا الذاتي »[1] .

أما وقد تقرر هذا الفرق الجوهري بين الرمز والعلامة ، فاننا ننتقل إلى تحليل الرمز الأسطوري ، لنبين سماته وخصائصه على نحو يسمح لنا بالكشف عن ماهيته والتعرف على تركيبه بوصفه شكلاً من أشكال الثقافة يحيل إلى وحدة عينية أخذت تنحل بالتدريج إلى ما يسمى في فلسفة الثقافة بثالوث الأسطورة واللغة والفن .

ـ ٢ ـ « خصائص الرمزية الأسطورية»

ما فتىء الفلاسفة منذ أرسطو يجهدون في وضع تعريفات للانسان ، كان من بينها هذا الحد الذي قدمه كاسيرر في تعريفه الانسان بأنه حيوان رامز « فهذه الوظيفة الرمزية هي التي أدت بالانسان إلى أن يخلق اللغة

---

(١) Psychological Types, P: 606.

والثقافة ، وفتحت له بعداً ثقافياً جديداً ، يتعذرعلى الحيوان بلوغه » [١].

وفيما يتعلق بتصور التراكيب الرمزية للأسطورة ، تعددت الاتجاهات والنظريات التي كان من بينها النظرية العقلية كما تمثلت عند كل من تيلور E.B. Taylor وفريزر J. Frazer .

وعندها بدت الأساطير تراكيب عقلية موسسة على مقدمات خاطئة وتبعاً لهذه النظرية اعتبر العقل البدائي منطقياً بشكل جوهري ، إلا أن خطأ المقدمات قد أفضى إلى خطأ النتائج والتصورات وهكذا بدت الروحية عند تيلور نظرية منطقية في إعطائها تفسيراً معقولاً للموت على أساس قياسه بالنوم ، وهذا ما عده تيلور فلسفة عقلية بدائية .

وإلى جانب هذا الاتجاه ، نجد النظرية التطورية الاجتماعية كما مثلها Lévy-Bruhl ، وهي النظرية التي قدم لها في كتابه :

Les fonctions mentales dans les societes inferieures.

وقد عارض بريل النظرية العقلية ، وذهب في تحليله للوعي الأسطوري إلى أنه سابق على المنطق وأن هذا الوعي لم يصل إلى المرحلة التي يميز فيها بوضوح بين الطبيعي والخارق ، وبعبارة أخرى بين القوى الطبيعية والقوى السحرية . فالعقل البدائي لا يفكر على نحو منطقي ، أياً كان هذا النحو فهو يذعن للقانون العضوي والمشاركة المتبادلة بدلاً من أن يذعن لقانون عدم التناقض [٢] .

وأياً ما كانت النظرية التي تفسر الأسطورة وما تنطوي عليه من

---

(١) The philosophy of E. Cassirer, P. 503.

(٢) انظر فيما يتعلق بتعدد النظريات التي تفسر الاسطورة ، المقال القيم الذي كتبه David Bidney في كتاب : The philosophy of E.C. PP, 517, 18.

تراكيب وأشكال رمزية ، فاننا نستبقي على أي وضع ، خصائص وسمات أصيلة تميز الرمزية الأسطورية بوصفها معيناً لا ينضب من الرموز التي صاغها الانسان .

ولما كانت الرمزية العلمية هي المقابل الدقيق للرمزية الأسطوريــة ، كان من الأوفق لبيان خصائص الرمز الأسطوري ، مقارنته كلما دعا الأمر ، بالرمز في اطار وضعية علمية تجريبية .

وربما وضح لنا ذلك في ضوء الموازنة بين موقف الانسان القديم وموقف الانسان المعاصر حيال العالم . فعالم الظاهر الذي يبدو للانسان باعتباره « الهي » — IT — بدا للانسان القديم بوصفه « الأنت » — THOU —

والفرق الأساسي بين الهي والأنت ، أن الموضوع « الهي » يمكن نسبته من الناحية العلمية إلى موضوعات أخرى بحيث يظهر جزءاً من مجموعة ، أو حلقة في سلسلة . وبهذا الاعتبار يعتمد العلم على رؤية « الهي » ، ما دام قادراً على أن يدرك الموضوعات والأحداث ، خاضعة لنواميس كلية شاملة ، من شأنها أن تجعل هذه الأحداث والمواقف في ضوء ظروف معطاة ، أموراً يمكن التنبوء بها .

أما « الأنت » فانها تبدو على العكس من ذلك . شيئاً فريداً . انها ذات سمة فردية تتصف بالحدة وتند عن التنبوء ، وحضور لا يعاين إلا بأن تكشف عن نفسها ، وعلاوة على ذلك ، فالأنت لا تتأمل ولا تدرك ، وإنما تجرب من خلال انفعال عاطفي وعلاقة دينامية متبادلة [1] .

هذا التعبير عن الادراك الأسطوري والادراك العلمي للظاهرات بواسطة الكشف عن المدلول الأنطولوجي للضمير في وضع الغائب والمخاطب

---

(١) Before Philosophy, by, H.A. Frankfort, John A. Wilson, Thorkild Jacobsen, Penguin books, First pub. 1946, PP, 12, 13.

يقدم لنا فرقاً جوهرياً بين الادراكين ، متمثلاً في الموضوعية التي يهيب بها الفهم التجريبي من حيث تصنيفه للظواهر ، وربطه بينها بواسطة قانون العلية ، الأمر الذي يتيح للعلم امكانية أن يعرف ما سيحدث بناء على ما تكرر حدوثه ، وليس الأمر على هذا النحو في الادراك الأسطوري الذي يتميز بطابع حدسي يسيطر عليه الانفعال .

من أجل هذه الأسباب مجتمعة ، يمكن أن يكون ثم تبرير لما أثر عن كراولي Crawley من أن للبدائي ضرباً واحداً من الفكر والتعبير ، ألا وهو الشخص وليس يعني هذا كما قد يظن غالباً أن البدائي يخلع الخصائص الانسانية على عالم هامد غير حي ، ليؤول الظاهرة الطبيعية ، فالبدائي لا يعرف عالماً هامداً ومن ثم فانه لا يجسد الظاهرة الجامدة ، ولا يملأ عالماً فارغاً بأشباح الموتى ، إذ العالم قد بدا له زاخراً بالحياة التي تجلت فرادتها في الانسان والوحش والنبات ، وفي كل ظاهرة واجهت ذلكم البدائي ، في الرعد القاصف ، والظل المباغت ، والحجر الذي يجعله يتعثر وهو آيب من رحلة القنص . وفي مثل هذه المواجهة ، تكشف « الأنت » عن فرديتها وخصائصها وارادتها ، فهي ليست بعد بالنسبة إليه ، مما يتأمل بضرب من العزلة الفكرية ، ولكنها انما تعاني بوصفها حياة تواجه الحياة [١] .

هذا الفرق بين الذاتي والموضوعي ، يهدي إلى التمييز بين الحدسي والمنطقي إذ تتجه الرمزية السابقة على العلم إلى التوسيع والتنويع الحدسي للتجربة ، بينما تهدف الرمزية العلمية إلى السيطرة المنطقية على الظواهر المعطاة ، فالعلم يتحرك على صعيد منطقي هو صعيد التصورات العامة والقوانين — Allgemeine begriffe ولا يوجد هذا المستوى العقلاني من تلقاء نفسه ، وانما يرتبط حيثما كان بشيء أساسي ، أما المستوى الحدسي

(١) Ibid, PP, 13, 14.

للتجربة فانه ينوع التجربة ويبسطها مستعيناً برمزية لغوية وأسطورية وفنية[1]

إن التفكير الأسطوري يقع أسير الحدس الذي يباغته ، انه يستقر في التجربة المباشرة ، حيث يبلغ الحاضر المحسوس من العظمة حداً يتضاءل أمامه كل شيء ولا يواجه الفكر الأسطوري معطياته ليقف منها موقف التأمل الحر وليفهم تركيبها وارتباطاتها التصنيفية ، ولا يحلل هذه المعطيات بالنظر إلى أجزائها ووظائفها ولكنه ببساطة أسير انطباع كلي [2].

وإذا كانت هذه هي ماهية الفكر الأسطوري ، فانها أيضاً ماهية الرمز الذي أبدعته الثقافة الأسطورية ، أعني أن هذا الرمز نابع من الحدس الذي يلوذ باللحظة الحاضرة ويستقر في التجربة المباشرة ، مقتنصاً من خلالها انطباعاً كلياً مشوباً بالانفعال .

إن هذه الرمزية الأسطورية وقد أهابت بالحدس ، تنشيء معانيها ودلالاتها على نحو خاص يختلف عن المعاني التي يركبها الفكر المنطقي ، فالمعاني على صعيد الحدس يمكن التعبير عنها بأنها « تماثلات أو هويات مشعور بها ، تمسكها الرموز » [3].

وهذه بحق طبيعة أصيلة في الرمز الأسطوري ، أعني أنه قائم على التكثيف والادماج ، وصهر الأفكار المتماثلة ، ومزج المعاني المتشابهة ، حيث تندمج الحدود والفوارق . وتحت عتبة هذه الرمزية يمتد ما وصفته S. Langer بقانون التسطيح وابطال الفوارق المعينة والاختلافات المميزة .

وعن هذه السمة الأصيلة في الرمز والفكر الأسطوريين ، عبر كاسيرر

(١) The Philosophy of E.C., P: 340.

(٢) E. Cassirer, Language and Myth, translated by, S. Langer, 1945, PP, 32, 57.

(٣) The Philosophy of E.C. P. 341.

بقوله « ان كل جزء من الكل هو الكل عينه ، وكل شخص يعد مساوياً للجنس الانساني بأسره »[1] .

ويعني هذا أننا في حضرة الفكر الأسطوري ، لسنا بعد في مجال يسمح بتصنيف الأشياء وبادراك خصائصها تبعاً لمقولات التحليل والتركيب ، ورد هذه الخصائص إلى ما هو أولي وما هو ثانوي . وذلك لأن الأسطورة تنشيء رموزاً تتجاوز القسمة المنطقية الصارمة ، وتند عن التصنيف الموضوعي ، انها تركب عيانات تتداخل فيها الحدود ، وتؤسس عالماً سحرياً ، تبدو فيه الشجرة وجذاذة الحجر والقطرة ، هي الغابة والجبل والمحيط .

إن عالم الأسطورة لا يخلو من التركيب والتنظيم الداخلي ، وهو تركيب تتداخل فيه الخصائص بحيث « تظهر في الأسطورة كل أشكال الوجود ، بوصفها مرونة ورشاقة مميزة ، وتبدو هذه الأشكال محددة دون أن تكون منفصلة ، فكل شيء قادر على أن يتغير تغيراً عفوياً ، حتى ولو كان إلى نقيضه .... والموجود ذاته لا ينبغي أن يخضع لتغير مطرد في مظاهر متتابعة فحسب ، وانما يربط داخل ذاته في نفس اللحظة بين طبائع مختلفة متنافرة »[2]

وكما يكشف الرمز الأسطوري عن نفسه بوصفه احتضاناً للمتقابلات وتشبثاً بالحاضر فانه ينكشف لنا أيضاً في هذه الهوية العتيقة بين الذات والموضوع ، بين الاسم والمسمى ، وتنبثق هذه الهوية من اندماج الشيء بمعناه والرمز بموضوعه في وحدة عينية مباشرة .

---

(١) E. Cassirer, Language and Myth, PP. 91, 92.

(٢) انظر مقال S. Langer ضمن كتاب The Philosophy of E.C, P. 397

وانظر احالتها في هذا المقال إلى كتاب كاسيرر :

Philosophie der Symbolischen Formen III, P. 71, 72.

ومن أمثلة هذا التداخل والادماج « أن البدائي يعامل اسم الشخص باعتباره جزءاً جوهرياً منه ، بحيث يبدو الاسم مطابقاً للشخص تماماً . ولدينا بعض آنية من الفخار ، حفر عليها ملوك الأسرة الوسطى في مصر القديمة أسماء بعض القبائل التي كانت تناصبهم العداء في فلسطين وليبيا والنوبة ، وقد حفر على تلك الأواني أسماء حكام القبائل المنشقة وأسماء بعض المتمردين من أهل مصر ، ومن المحتمل أن هذه الأواني قد هشمت عند ممارسة بعض الطقوس الجنائزية .... حيث كان موت كل من يعادون فرعون مصر ، موضوع تلكم الشعيرة ، ولقد شعر المصريون القدماء بأن الضرر الحقيقي واقع لا محالة بالأعداء إذا ما حطمت الأواني التي تحمل أسماءهم » (١) .

ونستطيع أن نميز فيما قدمت الأساطير من رموز ، طابع الانفعال والمشاركة الوجدانية الحية ، وشأن الرموز في ذلك شأن الكيفية التي أدرك بها العقل الأسطوري الأشياء . وتتضح لنا كما يقول كاسيرر في « فلسفة الأشكال الرمزية » الأهمية التي تعزى إلى عالم الخيال الأسطوري الذي تجسد في أشكال مستمرة « إذا ما اكتشفنا تحتها ، المعنى الدينامي للحياة ، وهو المعنى الذي منه انبثق العالم ، فالشعور الحيوي كلما استثير من الداخل ، فعبر عن نفسه بوصفه حباً أو كراهية ، خوفاً أو أملاً ، فرحاً أو حزناً ، ارتفع الخيال الأسطوري إلى درجة الاستثارة التي يولد عندها عالماً محدداً من التمثلات » (٢) .

وتكشف لنا هذه الخاصية الانفعالية في الرمز الأسطوري عن تركيبين أساسيين في ذاك الرمز ، الأول الكيفية السحرية التي تبدت بها الموضوعات

(١) Before Philosophy, P. 21.

(٢) The Philosophy of E.C., P. 396.

والأشياء ، والثاني تشكيل العالم على نحو درامي يسيطر عليه طابع الصراع . فالعالم كان وما زال يتبدى لنا من خلال انفعالاتنا المتنوعة على نحو سحري ، وفي تحليل مقولة السحري ، يرى سارتر أن الشعور يتدهور في الانفعال ، ويغير بغتة العالم المحتوم الذي نعيش فيه إلى عالم سحري وقد يحدث العكس ، فيتكشف العالم ذاته للشعور أحياناً بوصفه عالماً سحرياً ، كنا نتوقعه محتوماً ، والسحري على هذا النحو ، ليس كيفية عابرة نضيفها على العالم وفقاً لأهوائنا ، بل أن السحري بناء من الأبنية الوجودية للعالم ، وبديهي أن السحر باعتباره كيفية حقيقية للعالم لا يقتصر على المجال الانساني ، بل إنه يشمل الأشياء بقدر ما تظهر لنا في هيئة انسانية ، أو بقدر ما تحمل الطابع النفسي ، ويدل هذا التحليل الذي قدمه سارتر على الرابطة الأصيلة بين الانفعالي والسحري ، إذ يوجد الانفعال حين يختفي عالم الأدوات فجأة ، ويظهر محله عالم السحر ، والموقف السحري هو أحد المواقف الكبرى التي لا تنفصل عن الشعور ، وهو مصحوب بظهور العالم المتضايف معه [1] .

وبديهي أن الرمزية الأسطورية في طابعها الانفعالي السحري ، قد ركبت العالم على نحو درامي ، بحيث لم يبد مستنداً إلى سلسلة محددة من العلل والنواميس الثابتة ، وانما بدا مجالاً ديناميا لصراع الأرباب والآلهة والقوى الكونية المتشاحنة ، ويمكن القول بأن الرموز الأسطورية قد فسرت من خلال هذا الصراع الطبيعة الحية في تقبلها وثوران ظواهرها ، كما فسرت حقيقة الخير والشر ، والتصورات المتعلقة بنشأة الكون . وقد أزكت طبيعة الانسان الاسطوري بما انطوت عليه من تركيب سحري انفعالي ، ذلك الصراع الذي كان يدور في مجمع الآلهة القديمة ، « فكان كل ما يراه أو يشعر به ، يحيطه دائماً بجو من الفرح والحزن والألم والاثارة والتهلل

---

(1) انظر : جان بول سارتر : نظرية في الانفعالات ، ترجمة د . سامي محمود علي وعبد السلام القفاش ، ط دار المعارف سنة ١٩٦٠ ، ص ٦٣ ، ٦٧ .

والكآبة ، وكانت الأشياء والموضوعات ، تفتنه وتسحره ، أو تنفره وتهدده [1] .

تلك هي الرمزية الأسطورية التي انبعثت من طموح الانسان وآماله ومخاوفه والتي بنى عليها فلسفته المضادة للعقل ، إذا جاز لنا أن نعتبر الأساطير فلسفة الانسان القديم ، والمادة التي كون منها عالمه الدينامي بوصفه الأنت الزاخرة بالحياة والعظمة والجلال ، والعشب السحري الذي وجد فيه الطعام والدواء .

وإذا جاز لنا أن نفترض ونحن بصدد تحليل الرمز الأسطوري ، أنه انما كان يطمح دائماً إلى تأكيد ما هو قاسي ، فان هذا الافتراض يقتضي منا أن نكشف الأساس الديني فيما قدمت الأساطير من رموز .

ـ ٣ ـ « الأساس الديني للرمزية الأسطورية »

ينبغي بادىء ذي بدء أن نعترف بصعوبة الفصل بين الأسطورة والدين ، فليس من السهل أبداً أن نقرر أيهما أسبق ظهوراً ، حيث انبثقت الأسطورة مغلفة بالدين ، كما نشأ الدين ملفوفاً بطابع أسطوري .

ولقد أفضى هذا التداخل بينهما إلى القول بتطابقهما ، إذ « كلما أوغلنا في تقصي محتوى الوعي الديني للوصول إلى بداياته الأولى اتضح لنا أنه من المحال أن نفصل محتوى العقيدة عن اللغة الأسطورية ... ومع ذلك فانه على الرغم من هذا التداخل الذي يتعذر فصله ، يبدو محتوى الأسطورة ومحتوى الدين بعيدين عن التماثل والتطابق » [2] .

---

(١) An Essay on Man, P. 76, 77.

(٢) The Philosophy of E.C., PP, 422, 23.

ولعلنا نلاحظ منذ البداية طابع المفارقة الحادة ، فالرمز الأسطوري والرمز الديني متطابقان ، وأبعد ما يكونان عن التطابق والتماثل . وقد أوضح كاسيرر هذه الصلة التي تحمل طابع المفارقة بقوله « ... ان الحدس المباشر لمغزى العالم ومعناه ، لا يتحقق إلا من خلال الوعي الأسطوري ، وتتطلب الأسطورة في الوعي الديني معنى جديداً ، بحيث تأخذ في هذا الوعي شكلاً رمزياً ، ..... فالدين يفيد من الصور الحسية والعلامات ، ولكنه يدركها في نفس الوقت بوصفها صوراً وعلامات ، مميزاً دائماً بين الوجود والمعنى » [1] .

ويقوم أساس هذه المفارقة التي أدركها كاسيرر ، في أن التطابق والتداخل بين الأسطورة والدين ، يرجعان إلى النشأة والظهور ، حيث يمكن أن نلتمس الوحدة العينية التي انصهرت فيها الاسطورة والدين واللغة والفنون ، والتي أخذت تنحل تدريجياً إلى أشكال ثقافية مستقلة .

أما اللاتطابق فتفسيره أن الفكر الأسطوري أهاب بالرموز دون أن يعي قيمتها الرمزية ، متسقاً في ذلك مع طبيعة أساسية فيه ، من شأنها أن توحد بين الوجود والمعنى ، أما الدين فقد وظف الأسطورة توظيفاً واعياً وأحال في توظيفها إلى ما تنطوي عليه من قيم رمزية .

وليس من شك في أن الرمزية تطالعنا في كثير من الطقوس والشعائر التي تدور حول التكريس والتطهير والتحريم وأشكال الكفارات المتنوعة ، كما تكشف عن نفسها في التصورات الخاصة بعبادة الطبيعة وتقديس مظاهرها .

وقد أضفى هذا التقديس على الرموز الأسطورية طابعاً دينياً عميقاً ،

---

(١) Ibid, P. 424.

بل يمكن القول بأنه يبدو منطلقاً للرمزية الدينية التي جعلت الانسان منفتحاً على الحقيقة المتعالية التي كشفت عن نفسها في التجربة الانسانية « ومن خلال هذا الرمز الديني وحده تتكشف الحقيقة للانسان ، إذ الوظيفة العظمى للرموز على حد تعبير Paul Tillich أن تكشف عن مستويات الحقيقة ومستويات العقل الانساني »[1] .

وينبغي ونحن ندرس الرمز الديني أن نميز بين الأديان البدائية والأديان العليا من حيث دور الرمز ومعناه ، إذ ليس يخفى أن لدى البدائيين من العلاقة المتكاملة مع الطبيعة والكون ، أكثر مما لدى شعوب المجتمعات المتحضرة .

ويعتقد Eliade أن الرموز بالنسبة للبدائي ذات معنى ديني ، لأنها تشير إلى تركيب للعالم كما تشير إلى شيء حقيقي « فبالنظر إلى مستويات الثقافة العتيقة ، يبدو الحقيقي ، وبمعنى آخر ، القوى والمحمل بالمعنى والحي مرادفاً لما هو مقدس »[2] .

ويعين هذا التطابـــق بين الحقيقي والمقدس ، ما عبر عنـــه **الياد** بالأنطولوجيا القديمة والافتراضات الأساسية لعالم الانسان البدائي ، حيث يتجه الرمز دائماً إلى حقيقة أو موقف من شأنه أن يجتذب الوجود الانساني ،

---

(١) Truth, Myth and Symbol, PP. 87, 88.
Paul Tillich, Theology and Symbolism, ed., F. Ernest : Johnson, New York, 1955, P. 109.

(٢) Mircea Eliade and Joseph M : Truth, Myth and Symbol Kitagawa, The History of Religions: Essays in Methology, Chicago, University of Chicago, 1959, PP: 98, 99.

وهذا الانساني هو ما نعته الياد بالبعد الوجودي الذي يميز الرموز عن التصورات [١] .

وفي مقابل الأنطولوجيا القديمة التي تمثلت في الرموز الدينية المشبعة بروح الأسطورة ، تشخص الأنطولوجيا المعاصرة في الفلسفة الحديثة . ويكمن الفرق الأساسي بينهما في التمييز بين القدسي والانساني ، إذ بينما أهابت الأنطولوجيا القديمة بالقدسي ، فلم تعاين الكون إلا انكشافاً وتجسداً حياً للألوهية نجد الأنطولوجيا المعاصرة ، قد أضفت على العلو معاني انسانية خالصة ، بحيث لم يعد الاعتقاد في الألوهية والقوى غير المنظورة مناط اهتمام الانسان ومثار قلقه وتساؤله .

ولقد صدعت الأنطولوجيا المعاصرة الدعائم القديمة التي كانت تسند الانسان وتبرر وجوده وتعزيه ، وبات الانسان المعاصر غير مستند في وجوده واختياره إلى قيم وأقدار سابقة مقررة .

وعلى حد ما يقول **Altizer** بدا الوجود الانساني كما نعلمه من آنية هيدجر **Heidegger's Dasein** ومن الوجود لذاته عند سارتر **Sartre's pour Soi** ، ضرباً أو حالة من الوجود مبعدة عن المقدس ، بمعنى أن حقيقتنا الانسانية ، لا يمكن ادراكها إلا بوصفها دنيوية على نحو شامل ، واختاو الانسان الفاوستي المعاصر بذلك ، هدف الحرية التلقائية التي لايتأتى الوصول إليها إلا بحل المقدس ونفي المتعالي [٢] .

ولقد كان الانسان القديم أكثر انفتاحاً على القدسي ، وأعمق مشاركة

---

(١) وانظر أيضاً : **Truth, Myth and Symbol**

M. Eliade, The Myth of the Eternal Return, Trns, Willard Trask, New York, Pantheon books, 1954.

(٢) **Truth, Myth and Symbol, PP : 91, 92.**

في المتعالي الذي لم يجد من سبيل إليه إلا ما زخرت به أساطيره من رموز دينية وضع فيها تصوراته الخاصة بالخلق والسبب والغاية والمصير ، وأتاحت تلك الرموز للانسان أن يكشف لنفسه عن قدره الحقيقي بوصفه جزءاً متمماً للعالم ، بمعنى أن الرموز الدينية « لا تكتفي بالكشف عن تركيب الحقيقة أو الوجود في بعد من أبعاده ، ولكنها بنفس القدر تجعل الوجود الانساني محملاً بالمعنى ، وهذا هو السبب في أن الرموز عندما تطمح إلى الحقيقة الكلية ، تركب على نحو موحد الهامات وجودية لمن يحل شفرتها »[1] ، وهكذا تبدو الأسطورة في شكلها الأولي استجابة دينية متصلة بالشعائر والطقوس ، وبتعبير Bronis Law Malinowski تبدو الاسطورة انبعاثاً قصصياً لحقيقة بدائية[2] .

لقد احتضنت الرموز القديمة عالم الانسان الذي عاش في رحاب الثقافة الأسطورية ، وانبثقت أساطير متنوعة من خلال ممارسته لطقوس الميلاد والموت وشعائر التكفير والحظر والاباحة . وكان من شأن تلك الأساطير أن تضفي على عالم الرمز الديني ، النظام والمعنى والتركيب .

ويمكن القول بأن تلك الرموز الدينية ، كانت تشبع الانسان وترضي رغبته في المعرفة ، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون ، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة ، وعلى هذا النحو « حددت الأسطورة الزمان والمكان الأولين للعالم ، بتدمير مقولات وتجارب الادراك العيني الحسي للزمان والمكان ، فهي بحكم طبيعتها الخاصة تحل محل العالم الدنيوى للحقيقة ، انفتاحاً منها على المشاركة في العالم المتعالي للحقيقة القدسية ، ولقد أوضح معظم

(١) The History of Religions, PP : 100, 102, 103.

(٢) Malinowski, Magic, Science and religion, Garden City N.Y., Doubleday Company, 1954, P. 101.

الدارسين المعاصرين ، كاسيرر وفان درليو والياد ، أن الأسطورة تنفي العالم الدنيوي للزمان والمكان العينيين [١] .

ويغلب الطابع الكوني في مجال الظواهر الطبيعية على ما قدمت الأديان القديمة من رموز أسطورية ، يبدو أنها تأثرت بطبيعة البيئة الجغرافية ، ودرجة الاستقرار الاجتماعي ، وبناء على هذا الارتباط ، ميز علماء الميثولوجيا بين أساطير المجتمعات التي عاشت قبل الزراعة وأساطير المجتمعات الزراعية ، فبينما دارت أساطير ما قبل الزراعة حول إله سماوي ، دارت الأخرى حول تصور الأرض الأم ، وفي هذا المجال نظفر بأساطير عن السماء والشمس والقمر والمحيطات والبحيرات والأنهار والجبال والأرض ، ومن الجلي أن الرمز الأسطوري إلى الطبيعة في الدين القديم ، كان يعكس انسجام الانسان مع الكون ومشاركته إياه [٢] .

وإذا كان هذا هو موقف الأديان الدنيا من الأساطير ، فما موقف الأديان العليا منها ، وهي أديان تنتمي إلى ثقافات أكثر نمواً وتطوراً ؟.

يذهب بعض الفلاسفة والدارسين في هذا الصدد إلى أن الأسطورة ليست مقصورة على عالم الانسان القديم إذ قد وجدت — رغم أنها أدت دوراً جديداً — في الأديان العليا ذاتها .

أما الذين يرون في هذه الأديان ما يسمى بانتصار اللوجوس على الأسطورة فلا يخلو موقفهم من تناقض بين ، تكشف عنه هذه الأديان التي ما زالت تنطوي على شيء من تلك الرموز .

وربما عول هؤلاء على حقيقة التطور التاريخي للثقافة الانسانية التي انتقلت من مدرج الأسطورة إلى مدرج المبادىء العقلية ، حيث ظهرت

(١) Truth, Myth, and Symbol, PP. 93, 94.
(٢) Truth, Myth, and Symbol, PP. 96, 97.

الثقافات العليا إلى الوجود في فترة من الزمان متطابقة على نحو تقريبي ، وان يكن ذلك وسط مساحة جغرافية وثقافية واسعة متباعدة . ويمكننا أن نشهد منذ القرن الثامن إلى الرابع قبل الميلاد ، فجر الفلسفة والوعي الجمالي في اليونان ، وحركات الاصلاح التي قام بها الأنبياء في فلسطين وفارس ، ومولد الفلسفة وانبثاق الثورات الدينية في الهند والصين ، وقد أقنعت هذه الظواهر مفكراً مثل Karl Jaspers بأن ينعت تلك الفترة بأنها الفترة المحورية في التاريخ Axial Period .(١)

وهذا في حد ذاته ، أعني الانتقال من عصر الثقافة الأسطورية إلى عصر الثقافة العليا ، صحيح من الوجهة التاريخية ، إلا أننا نضيف إلى هذه الحقيقة أن بعض الأديان العليا قد نجحت رغم هذا التحول ، في أن تبقي على الأسباب التي تربطها بجذورها الأسطورية القديمة .

وإذا كانت هذه الأشكال الثقافية العليا ، علامة على ما سماه ياسبرز بعالمية التاريخ ، فان ذلك لا يعني أنها بوصفها تجلياً للوجوس ، استطاعت أن تتطهر من جرثومة الأساطير ، بل انها قامت بتوظيفها على نحو جديد مستوعبة مافيها من دلالات ورموز .

ولقد كان Thomas J.J. Altizer محقاً في تزييفه تصور لا أسطورية الأديان العليا ، لأن مثل هذا التصور الذي مؤداه أن اللوجوس انما انبثق من تصدع الدعائم الأسطورية القديمة ، وأن الأديان العليا تجسد ضرباً من انتصار اللوجوس على الأسطورة، يلغي التوتر بين العقل والوعي الديني ، ويفترض أن الايمان انما يؤسس على توكيد العالم وتعقله في حين أن الأديان العليا تؤمن بنفي العالم ومضادته وتحويله ، فهي من هذه الوجهة في توتر

---

(١) Karl Jaspers, The origin and goal of History, trans by, Michael Bullock, London, 1953.

مع الوعي العقلي والوعي العملي التاريخي على حد سواء [١] .

ويحيلنا تاريخ العقيدة الدينية إلى مابذله الفلاسفة واللاهوتيون من جهود لاضفاء طابع المبادىء العقلية على الدين، وتشهد لتلك الجهود، الحركة اللاهوتية والفلسفة الواسعة ابان العصور الوسطى في العالمين المسيحي والاسلامي .

وليس أدل على ذلك من تلك البراهين التي ساقوها في معرض الحديث عن الله لاثبات وجوده بالنظر العقلي ، ولم تلبث تلك البراهين أن تعرضت لنقد كنت الذي فندها بمذهبه في الأضداد المتكافئة ، مبيناً استحالة الوصول الى الوجود بدءاً من الفكر .

ولقد بقي الايمان على الرغم من هذه المحاولات انكشافاً لتوتر الباطن بين الرغبة في تحقيق الله ومعاينته وبين اللايقين الموضوعي ، وبعبارة أخرى بين العقلي واللاعقلي .

أما وقد استوفينا في هذا العرض الوجيز ، الرمزية الأسطورية والرمزية الدينية وبينا طبيعة كل منهما وخصائصه ، وأن الرموز الأسطورية القديمة ، يكاد يكون معظمها ان لم تكن كلها من طبيعة دينية ، فاننا ننتقل الى طائفة من هذه الرموز التي ينتمي بعضها الى أديان قديمة ، بينما ينتمي بعضها الآخر إلى ثقافات عليا ، إذ من شأن هذه النماذج أن تلقي مزيداً من الضوء على ما قمنا باستخلاصه من أفكار وتصورات .

– ٤ – « نماذج من الرمز الأسطوري»

من الرموز الأسطورية الشائعة ، تلك الخاصة بتفسير ظواهر الطبيعة المتنوعة وقد ألمحنا فيما سبق إلى أن الإنسان القديم ، لم يدرك هذه الظواهر

(١) Truth, Myth and Symbol, P. 98.

إلا بوصفها مجالاً للقدسي المحمل بالمعنى والقوة ، ونطاقاً تتجلى فيه القوى الروحية الحية المنبثقة في الطبيعة .

ومعنى هذا أن الإنسان القديم ، لم يدرك هذه الظواهر على نحو وضعي تجريبي ، وفقاً لقوانين المادة ونواميس الكون ، وإنما أدركها باعتبارها إسقاطات لم تخل من الوجدان والانفعال ، بحيث انبثق فهمه للطبيعة وتأويله السحري لظواهرها ، متجاوزاً الفوارق الدقيقة ومقولات الفهم التي ترد الوقائع إلى علاقة بين قوانين الذهن ومعطيات الحس .

ومن بين تلك الرموز المنصبغة بالخيال الأسطوري ، ما جاء تبريراً لظروف البيئة والمناخ ، ففي منطقة ما وراء النهرين ، أول البابليون هطول الأمطار واهتزاز الأرض بالنبات بعد قحط وظمأ شديدين ، بتدخل الطائر العملاق الذي هبط لانقاذهم ، فغطى السماء بسحب العاصفة الداجية التي انسابت من جناحيه ، فالتهمت الثور السماوي الهائل الذي أحرق المحاصيل بأنفاسه الساخنة (١)

وثم رموز أخرى حاول الإنسان القديم بواسطتها أن يتصور الكون : فالسماء مثلاً ، عاينها الآشوريون والبابليون ، شيئاً مادياً متشخصاً ، حتى أنهمأطلقوا عليها اسم Anu الذي عد شخصية السماء المطلقة القوة،والأنت النافذة في السماء وكان الإنسان يجابه هذه الأنت كلما واجهته السماء وكلما شعر بها شعوراً قوياً حيث بدت له مركزاً خالصاً وينبوعاً فياضاً بالعظمة والجلال (٢)

أما الأساطير المصرية القديمة ، فقد قدمت عدداً من الرموز للسماء ، حيث ظهرت في صورة بقرة ، في نقوش وتصاوير الجدران والمعابد

---

(١) Before Philosophy, P. 14, 15.

(٢) Ibid, P. 151.

والتوابيت ، ويبدو أن البقرة كانت من صور السماء منذ عصور فجر التاريخ ، ولما كانت هناك بقرة وفق أقدم النصوص في المحيط الأول ، فلعل فكرة نهوضها من المحيط لتكون السماء ، أن تكون أولاً قد وجدت قبل أن تؤلف القصة الحالية والصورة الرمزية الثانية زورقا الشمس ، حيث يمثلان تصور السماء لجة ، تبحر فيها الشمس في زورق الصباح وزورق المساء .

والصورة الرمزية الثالثة ، سقف تحمله دعائم أربع يحرس كلاً منها إله ، وتقوم أرجل البقرة الأربع هنا مقام أعمدة السماء الأربعة . ولا جدال على حد ما يقول « رودلف آنتس» في أن المصريين منذ بداية تاريخهم قد كانوا على علم بأن لا سبيل الى فهم تصور السماء فهماً مباشراً عن طريق العقل والتجربة الحسية ، فكانوا يدركون أنهم إنما يستخدمون الرموز لجعلها ممكنة الفهم في نطاق الحدود الإنسانية (١) .

وتكشف تلك الصور الرمزية المتنوعة للسماء عن خصائص تميز الفكر الأسطوري في تصوره للكون ، فالسماء لم تبد لعين الإنسان القديم ، كما تبدو لنا بوصفها ظاهرة ضوئية ، وإنما بدت له تشخصاً عينياً مليئاً بالجلال ، كما تكشف تلك الرموز عما قدمه الفكر الأسطوري من تصور للمكان ، فالمكان بالنسبة لذاك التصور الأسطوري ليس تمثلاً يحيل على مقولات قبلية أو تركيباً للوعي ، وإنما بدا المكان خارجياً مستقلاً عن الفهم الإنساني وشيئاً مادياً محسوساً ، صبغه الانسان بعواطفه وانفعالاته وأخيلته التي كثيراً ما تأثر في إسقاطها على الواقع الخارجي ، بظروف البيئة والمناخ .

---

(١) انظر / أساطير العالم القديم / نشر وتقديم د . صمويل كريمر ترجمة د . أحمد عبد الحميد يوسف – ومراجعة د . عبد المنعم أبو بكر / ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ص ١٧ ، ١٩ .

هذا بالنسبة للسماء ، أما الأرض فقد بدت في الفكر الأسطوري القديم نبعاً يفيض بدلالات الرمز الذي بدا أكثر وفرة من رموز السماء ، لقرب الانسان منها والتصاقه بها .

ومن الجدير بالذكر أن البيئات الزراعية القديمة ، احتلت فيها رموز الأرض مكانة هامة ، بحيث انتقل الجوهر الأسطوري للألوهية من الذكورة الى الأنوثة ، « وكانت عبادة الأرض بوصفها الأم ، واسعة الانتشار ، شأنها في ذلك شأن ألوان العبادة الأخرى ، وربما يكمن أصل تلك العبادة في الطبيعة السحرية للزراعة والنمو ، فالأرض التي تستقبل البذور ، ينبغي استرضاؤها واستعطافها ، الأمر الذي أدى الى تشخيصها واعتبارها أنثى الإلهة الأم ، لأنها تجود بالغلات ، ومن ثم ظهرت أسطورة الأرض الأم والسماء الأب[١] .

ولم يكن غريباً والحالة هذه ، أن يتجه الرمز الأسطوري إلى أن يضفي على العلاقة بين السماء والأرض طابعاً جنسياً شهوانياً بواسطة مبدأي الذكورة والأنوثة فالأرض الأم تنفعل لأبوة السماء عندما تهطل الأمطار ، فينبت فيها كل زوج بهيج . وسوف نلاحظ في معالجة الرموز التي دارت في الأدب الصوفي ، كيف نما هذا الرمز المتصل بجذور قديمة ، حتى بسطه الصوفية على الكون بأسره في صورة الليبيدو والكوزمولوجي .

ومما يتصل بهذا الرمز أن القبائل البدائية لا تزال تتخذ من الجنس في طقوسها السحرية ، وسيلة لإخصاب الأرض ونماء الزرع ، وقد ذكر Frazer أن الباجندا في وسط أفريقيا يعتقدون اعتقاداً جازماً بوجود علاقة وثيقة بين الاتصال الجنسي وخصوبة الأرض ، لدرجة أنهم كثيراً ما

(١) Funk & Wagnalls Company, Standard Dictionary of Folk-lore Mythology and Legend, New York, editor, Maria Leach, 1949, VI, PP, 333, 334.

يسرحون الزوجة العاقر ، لأن وجودها يصيب الأشجار التي يملكها الزوج بالعقم ، بينما يعتبر الزوجان المتئمان علامة على التمتع بدرجة غير عادية من الخصوبة ، ومن ثم فان لديهما القدرة على زيادة الثمار ولذا نجد أنه بعد مولد التوائم بقليل ، تقام بعض الطقوس التي تهدف إلى نقل هذه القدرة التناسلية من الأبوين إلى أشجار الطلح[1] .

ويمكن تفسير هذه التصورات بردها إلى نسق سحري قائم على فكرتي العدوى والمشابهة ، داخل إطار من الرمزية الأسطورية العتيقة المتصلة بتأليه الأرض بوصفها الجوهر الأنثوي والالهة الأم التي تفيض بركة وخيراً .

ولقد عدت الأرض في أساطير آشور وبابل ، العنصر الثالث العظيم في الكون المرئي ، وكان فهمهم لها مكتسباً من تجربتها مباشرة بوصفها إرادة واتجاهاً داخليين ، وكان الاسم القديم لهذه الآلهة هو « KI » ولقد كشفت الأرض عن نفسها في تلك المنطقة باعتبارها الأم والينبوع الغامض الذي لا ينضب معينه ، اذ لا يفتأ يتدفق بالحياة التي لا تخلق والخصوبة في كل أشكالها .

وأخذت الأرض في ثقافة ما وراء النهرين مكانها إلى جوار آنو وانليل في مجمع الآلهة ، بوصفها الجسد الذي يحكم العالم ، والمبدأ الفعال في الميلاد والخصوبة والتجدد الدائب لنمو النبات وتكاثر القطعان وحفظ النوع الإنساني ، وبدت لهم الأرض « ننماح » Ninmah ، وتعني الملكة الرفيعة القدر ، لأنها ملكة الآلهة[2] .

---

(١) انظر / الغصن الذهبي ترجم باشراف د . أحمد أبوزيد ط ١٩٧١ج ١ وانظر أيضاً:
G. Frazer, The Magic Art and the Evolution of Kings, 2 vols, 1911, (The Golden Bough).

(٢) Before Philosophy, PP, 158, 159.

ويبدو لنا من التتبع التاريخي لنمو ذلك الرمز وما دخله من تحوير ، أنه تحول في الثقافة العبرية كما عبر عنها العهد القديم إلى رمز الإله الأب ، حيث ضرب الرمز العبري صفحاً عن الصورة الأنثوية القديمة « ولم يتذكر الا صورة الأب الصارم الذي وصفته التوراة بأنه هو الذي قاد الشعب اليهودي كما أرشد يعقوب وعلمه وحفظه »[1] .

وقد احتفظت المسيحية برمز الإله الأب الذي ورثته عن الديانة اليهودية إلاأنها أضفت عليه من الصفات ما دعت اليه من ود ومحبة وتسامح ، وأضافت إلى هذه الصورة الأبوية الموروثة ، رمز الأم التي تمثلت في العذراء بوصفها الوعاء الحاوي للكلمة الإلهية ، كما أن الأرض وعاء تنضج فيه البذور .

ومما لا شك فيه أن رمز الأرض التي بدت في الرموز الأسطوريةوالدينية القديمة بوصفها الأم والجوهر الأنثوي المنفعل لذكورة السماء ، يلقي مزيداً من الضوء على رمز « الوعاء» في الديانة المسيحية وهذا ما كشف عنه **Jung** في التناظر الرمزي بين الوعاء والأرض ، فالوعاء رمز العذراء التي تناظر الأرض البكر التي لم تحرث وقد نعتت العذراء في صلوات وابتهالات **Isretto** بأنها الوعاء الروحي والوعاء الجليل ووعاء التقوى **Vas Spirituale, Vas Honorable, Vas Votionis**[2] .

ومما يرتبط بهذا الرمز أوثق ارتباط ، طائفة أخرى من الرموز الأسطورية التي فسر بها الإنسان القديم الصراع المحتوم بين الخصوبة والموات ، ويمكن القول بأن تلك الرموز قد نشأت ونمت في البيئات الزراعية التي أتاحت لها ظروف المناخ قدراً كبيراً من الاستقرار والارتباط

---

(١) Ibid, PP, 245, 246.

(٢) C.J. Jung, Psychological Types, PP, 272, 288.

بالأرض ، ولدينا في هذا السياق أسطورتان من أساطير كثيرة ، احداهما مصرية والأخرى كنعانية .

أما الأسطورة المصرية فهي تلك الخاصة بغرق أوزيريس من حيث هو الخضرة التي تنبت من فيضان النيل ، ومن الشعائر الرمزية ذات الطابع الجنائزي ، شعيرة تشخيص المتوفى بما يسمى البذرة أوزيريس ، وتعني الأرض المخضلة والبذرة المصبوبة في شكل من صلصال .

وكان نماء البذرة يدل على المولد الأوزيري الثاني ، وكان هذا المنسك يقع في آخر أشهر موسم الفيضان حيث تبدأ المياه في الانحسار ، وتتركز الشعائر حول العثور على أوزيريس ، حيث تتردد صيحات الفرح ، لقد وجدناه وانا لمسرورون [١] .

وليس بمستبعد أن يكون لذلك الرمز الأسطوري القديم ، أثره العميق على الديانة المسيحية ، اذ يعد المولد الأوزيري الثاني الذي رمزت به الأسطورة المصرية إلى انتعاش الحياة ووفرة المحاصيل ، شديد الشبه الى حد بعيد بقيام المسيح من الأموات .

وعلى أي حال تبدو الرموز الأسطورية النابعة من البيئات والتي تدور حول تجسيد الصراع بين الخصوبة والجدب على هيئة دورات زمانية متعاقبة ، كما لو كانت تراثاً ثقافياً مشتركاً ، وتعبيراً عن مرحلة ما زالت كامنة في ذاكرة الجنس الإنساني ، بوصفها رمزاً حياً يشخص العلاقة بين الحياة والموت وبين الكون والفساد في شكل عود أبدي ، وما زالت تلك الرموز قادرة على أن تلهم الروح الحديثة بما يعوزها من شفرات موحية ، تمد نسيجها الخفي وتبسط جذورها العتيقة في اللاوعي الإنساني .

---

(١) أساطير العالم القديم / ص ٥٨ ، ٥٩

وثم رموز أسطورية متنوعة ، ينتمي بعضها إلى أديان وثقافات بدائية ، بينما ينتمي بعضها الآخر إلى أديان عليا وثقافات أكثر تطوراً ورقياً ، وأعني بها تلك الرموز الكوزمولوجية التي بسط فيها الإنسان تصوراته الخاصة بنشأة الكون والآلهة .

وفي هذا السياق الكوني ، يبدو القول بأن الماء هو الأسطقس أو الجوهر الذي منه انبثقت الحياة ، عاماً مشتركاً بين كثير من الأساطير الكونية المتعلقة بالخلق .

وانا لنظفر في أساطير مصر القديمة ، « بتصور خاص بالمحيط البدائي ، حيث برز التل البدائي من الأرض فوق سطح الماء ، وهو يحمل أول كائن حي ، وكان ذلك إما الثعبان الذي كان يعتبر الجسد الأولي لأي إله أصيل في العصور التاريخية ، أو أنه كان الجعل .... ومن تصورات الكائن الحي الأول ، الضفدعة التي صارت في أعقاب ذلك رمزاً مسيحياً للبعث ، والبيضة التي اعتبرت أيضاً رمزاً للحياة خارج مصر ، ثم زهرة اللوتس التي ولدت الشمس أو منحتها الحياة » [1] .

وفي أديان الحضارة العربية نجد الماء بوصفه رمزاً للمبدأ الأول في الخلق ، ففي سفر التكوين من العهد القديم كانت الأرض خربة وخالية ، وكان روح الله يرفرف على وجه الغمر ، وفي التنزيل القرآني : « وكان عرشه على الماء » (آية ٧ من سورة هود) .

وقد تحولت الرموز الأسطورية الخاصة بالمبدأ الأول للخلق ، عبر مراحل التطور التاريخي ، إلى ما يسمى باللوجوس في العصر الأول من عصور الفلسفة اليونانية ، وهو عصر الفلسفة الطبيعية حيث أخذ فلاسفة المدرسة الأيونية يبحثون عن المبدأ الأول الذي منه انبثقت الأشياء .

---

(١) أساطير العالم القديم ، ص ٢٥ .

وظهرت عندهم تصورات كلية ذات طابع تجريدي كالواحد واللامحدود واللانهائي والانفصال والاتصال ، واختلفوا في أصل الأشياء ، وهل هو الماء كما قال طاليس أو الأبيرون « اللامحدود » كما قال أنكسمندريس .

وتطور البحث في اللوجوس أو المبدأ الأول بعد تلك المدرسة ، فقدم هرقليطس تصوره للحركة والصيرورة متخذاً لها رمز النار ، وبدا اللوجوس لديمقريطس بوصفه الذرة ، أما فيثاغورس فقد التمس هذا المبدأ في فكرة العدد .

ولم يكن الفكر الإنساني في مرحلة الأسطورة ليصل إلى هذا الوصيد من التصور التجريدي الخالص ، وإنما بقي في إطار الرموز الأسطورية الحافلة بوفرة من الانفعالات والأخيلة الشعرية .

ومن الملاحظ أن تلك الأساطير الكونية ، اتخذت بداية الخلق شيئاً عينياً محسوساً ، قد يكون عنصراً مادياً ، أو جسد إله ميت . ومن بين تلك الرموز ما قدمته أشهر الأساطير الأكادية في قصيدة تعرف عادة باسم « أنوما – اليش » وفيها « رواية لأعمال خلق مردوك الإله البابلي ، وتحدثنا القصيدة أنه في البدء الأول حين لم تكن السماوات قد سميت بعد في الأعالي ، لم تكن سوى المحيطات الأزلية ، « تيامات » و « ابسو » ثم ولدت في بعض أزمان غير محددة ، بضعة أجيال من الآلهة ، كان واحداً منها « ايا » ، وقتل أيا « ابسو » وأقام من فوقه مسكنه الخاص ، وهناك ولدت زوجته « مردوك » وكان إلهاً له شخصية البطل المهيب ، وقد أنقذ الآلهة من « تيامات » التي انكبت على الانتقام لموت زوجها « ابسو » .

وعقب انتصاره ، خلق مردوك السموات والأرض من جثمان تيامات الهائل ، بأن فلقه اثنين ثم أقام أبراجاً وأنشأ أبواباً تدخل الشمس وترحل منها ، وجعل القمر يبزغ ، ثم خلق مردوك بعون أبيه « أيا »

الجنس البشري من دم « كنجو » الإله المتمرد ، ثم أعقب ذلك أن أقام الآلهة معبد مردوك في بابل ، وأعدوا مأدبة مرحة وتلوا أسماء مردوك الخمسين التي نسبت اليه في الواقع ، قوى الآلهة العظمى في مجمع الآلهة الأكادي » [1] .

ويمكننا أن نلحظ هذه السمة الرمزية في الأساطير الأكادية وما تنطوي عليه من دلالات الصراع بين الآلهة والمحيطات الأزلية ، في أساطير الهند وإيران والصين واليابان ، حيث تتجه الدلالة الرمزية غالباً إلى فكرتين أساسيتين ، الأولى ، خلق العالم من جثمان إله ميت ، والثانية استقصاء الموازاة بين أشلاء الإله وأعضائه وعناصر الطبيعة التي خلقت من هذه الأشلاء ، وتحدثنا أساطير إيران القديمة بأن المخلوقات تطورت من جسد يشبه الإنسان ، فخلقت السماء أولاً من الرأس ثم الأرض من القدمين ، والمياه من الدموع ، والنباتات من الشعر ، والنار من العقل وبين تلك الأسطورة الإيرانية وأنشودة « بوروسا » المشهورة في الريجفيدا ، تشابه قوي لا يخطئه النظر .

وقد ترددت هذه الدلالة الرمزية في أسطورة « با ان كو » الصينية حيث كان با ان كو ، وهو اسم لعله يعني القدم المتراكم ، كامناً داخل الرتق الذي اتحدت فيه الأرض بالسماء ، وبعد ثمانية عشر ألف عام ، انفتقت هذه الكلمة البدائية وانفصلت السماء عن الأرض ، وبعد أن مات با ان كو ، تحولت أنفاسه فصارت الرياح والسحب ، وصوته الرعد ، وعيناه الشمس والقمر ، ودمه الأنهار ، وعضلاته وعروقه طبقات

---

(١) أساطير العالم القديم ، ص ٩٩ ، وانظر أيضاً من المراجع الاضافية :
«Sumerian Myths and Epictales» in Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament. (Editor, James Pritchard) Princeton University Press, 1957.

الأرض ، ولحمه التربة ، وشعره ولحيته الأفلاك ، وجلده وشعر جسده النبات والشجر ، وأسنانه وعظمه المعادن والاحجار ، ونخاعه الذهب والأحجار الكريمة ، وعرقه المطر ، أما الطفيليات على جسده ، فقد صارت الناس بعد أن لقحتها الريح [1] .

والذي يمكن استخلاصه من تلك الأساطير ، أن إنسان الثقافات القديمة قد عبر بواسطة الرموز الأسطورية عما أطلق عليه في مرحلة اللوجوس بعد ذلك ، اسم الهيولى الأولى التي كان الكون كله كامناً فيها على هيئة وجود بالقوة . وكان تصوره لهذا المبدأ مشبعاً بنزعة دينامية روحية ، تجلت في حيوية الرموز التي كشفت عن مجموعة من الإسقاطات ، تصور الكون من خلالها على نحو إنساني بمعنى من المعاني . ولقد تردد صدى تلكم الرموز من بعد في بعض الديانات العليا التي نظر فيها إلى الإنسان بوصفه نسخة من الكون ، ونموذجاً للاله ذاته .

وهكذا ترجع فكرة الموازاة بين الإنسان والطبيعة ، وبعبارة أخرى ، بين الكون الأصغر والكون الأكبر ، إلى جذور أسطورية بعيدة ، كان لها تأثير بالغ الخطورة في بعض أفكار التصوف الإسلامي ، إذ ليس يخفى أن مذهب الإنسان الكامل الذي نجده في تصوف القرن الثامن الهجري ، الرابع عشر الميلادي قد صاغ هذا التراث الخصب من الرموز الأسطورية ، صياغة بلغت حد الكمال في إطار الثقافة الإسلامية .

وإننا لنصادف في هذه الصياغة كما نجدها عند عبد الكريم الجيلي ، ما صادفناه من قبل في الأساطير الأكادية والإيرانية والهندية ، أعني الإلحاح على فكرة الموازاة بين الإنسان والطبيعة . فهذا الإنسان الكامل الذي هو في حقيقة الأمر صورة جامعة لحركة الأضداد في الكون ، يقابل

---

(١) أساطير العالم القديم ، ص ٣٤١ .

الحقائق العلوية بلطافته والحقائق السفلية بكثافته ، ويقابل العرش بقلبه والكرسي بانيته وسدرة المنتهى بمقامه ، والقلم الأعلى بعقله ، واللوح المحفوظ بنفسه ، ويقابل العناصر بطبعه والهيولي بقابليته .... وقد أخذ الجيلي يتقصى ضروب التقابل حتى جعله يقابل سبع السموات بقواه وملكاته وقدراته كالهمة والوهم والفهم والخيال والفكر والحافظة ، ويقابل العناصر الأربعة بحرارته وبرودته ورطوبته ويبوسته ، مضيفاً إلى هذا التصور أمشاجاً من الطب اليوناني متعلقة بفكرة الأمزجة الأربعة ، الصفراوي والبلغمي والدموي والسوداوي [١] .

ويمكننا أن نلمح في هذا المذهب كما صاغه الجيلي توازياً ليس له ما يبرره سوى النزوع إلى أن يكون الإنسان كوناً صغيراً يشاكل الكون الأكبر ، وإننا لنجد لهذا المذهب بواكير في رسائل إخوان الصفا الذين خلطوا مذهب الإسماعيلية الباطنيين بعناصر متباينة من الفلسفة والطلاسم والتنجيم [٢] .

وفي سياق الأسطورة الدينيـــة ، تفيض الدراسات الميثولوجية والفلكلورية ، بطائفة ضخمة من الرموز الشعائرية التي كانت تعين الإنسان وتنظم علاقته بأفراد العشائر والقبائل في إطار مواقف عملية ، مرتبطة بتحديد سابق لما تنطوي عليه تلك الرموز الطقسية من دلالات تعني التحريمات **Prohibitions** والقيود **Restrictions** التي ارتبطت بأنظمة الطوطم والتابو لدى الشعوب الهمجية [٣] .

---

(١) انظر الانسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل (ط ١٣٨٣ / ١٩٦٣) ج٢ص٤٧-٤٨

(٢) انظر رسالتي للماجستير / الخصائص الفنية والصوفية في شعر ابن الفارض ، ص١٥٩ .
(نسخ بالآلة الكاتبة بمكتبة آداب عين شمس)

(٣) انظر في هذا البحث :

Sigmund Freud, Totem and Taboo, trans with Introduction by : A.A. Brill, 1940

E.B. Tylor, Primitive culture, 1903.

G. Frazer, The Golden Bough, 1911.

وقد وصف Wundt التابو بأنه أقدم مجموعة قانونية غير مدونة، وأنه يرجع إلى عصر ما قبل الأديان ، وهو من هذه الوجهة يبدو ذا دلالة رمزية مزدوجة إذ يعني من ناحية كل ما هو مقدس ومكرس لهدف نبيل ،بينما يعنى من ناحية أخرى كل ما هو خطر أو محرم أو نجس [١] .

وقد كانت الطبيعة التابوية للحيوان، ترمز إلى تحريم قتله وأكله، ويكون التابو من هذه الوجهة نواة الطوطمية ، أما التابو الذي يتعلق بالوجود الإنساني فانه يتقيد بحالات من شأنها أن تستحضر موقفاً غير عادي في حياة الشخص التابو ، كالنساء في فترات الطمث وبعد الولادة ، والشباب في عيد التكريس ، والأطفال حديثي الولادة ، والمرضى والموتى ، وما يستعمله البدائي من ملابس وعدد وأدوات ، والاسم الجديد الذي يخلع على الشاب عند تكريسه ، اذ يعتبر جزءاً من شخصيته ، ومن ثم ينبغي أن يبقى هذا الاسم في طي الكتمان [٢] .

ومن التحريمات ذات الطابع التابوي ، ما يرمز إلى العدوى وقابلية الانتقال ، ومنها ما يرمز إلى قواعد تطهيرية ذات صبغة صارمة ، ومنها ما يأخذ شكل النذر المقدس المجعول للآلهة .

وثم أمثلة كثيرة توضح التحريمات المرتبطة بالطبيعة التابوية للحيوان ، نجدها شائعة لدى العرب في الجاهلية . ومن هذه الطقوس التحريمية لديهم ، ما أبطله الإسلام وشنع عليه . وفي القرآن بعض آيات تشير إلى هذه الشعائر ، منها قوله في سورة المائدة — آية ١٠٣ : « ما جعل الله من بحيرة ولا سائبة ولا وصيلة ولا حام» وقوله في سورة الأنعام — آية ١٣٨ — ١٣٩ : « وقالوا هذه أنعام وحرث حجر لا يطعمها إلا من

---

(١) Totem and Taboo, PP, 37, 39.

(٢) Ibid, PP, 43, 44.

نشاء بزعمهم وأنعام حرمت ظهورها وأنعام لا يذكرون اسم الله عليها افتراء عليه سيجزيهم بما كانوا يفترون . وقالوا ما في بطون هذه الأنعام خالصة لذكورنا ومحرم على أزواجنا وان يكن ميتة فهم فيه شركاء سيجزيهم وصفهم انه حكيم عليم » .

ومن أشكال التحريمات التي أشارت اليها الآيات الكريمة ، أنهم كانوا في الجاهلية ، يشقون أذن الناقة إذا ولدت خمسة أبطن آخرها ذكر ، ويمنعون ركوبها ويتركونها لآلهتهم ، لا تنحر ولا يحمل عليها ولا تطرد عن ماء أو مرعى ، وهذه هي البحيرة .

وأما السائبة فهي الناقة التي يخليها صاحبها إذا ما شفى من مرض أو قدم من سفر ، أو التي تعتق للأصنام . وكانت الشاة إذا ولدت ذكراً فهو لآلهتهم وان ولدت ذكراً وانثى ، سموها وصيلة ولم يذبحوا الذكر لآلهتهم ، وقيل هي الناقة تبكر بأنثى ثم بأنثى ، فكانوا يتركونها للطواغيت.

وكان الفحل إذا لقح ولد ولده ، قالوا قد حمى ظهره ، فلا يركب ولا يحمل عليه ولا يمنع من ماء ولا مرعى حتى يموت [١] .

وشبيه بهذه التحريمات التابوية المرتبطة بالحيوان ، ما نجده في العهد القديم خاصاً بأشكال الحظر والقيود التي فرضها إله موسى على الشعب اليهودي عندما كان يحيا حياة رعوية متنقلة .

والذي يبدو من تتبع تلك الطقوس أنها تشير بما فيها من دلالات ، إلى نمط من أنماط الثقافة البدائية ، يسوده طابع سحري ، وتشوبه نظرة تعاطفية تتناول الطبيعة بأسرها على أنها نسق روحي يؤثر ويتأثر بواسطة قوى خارقة غير منظورة .

---

(١) انظر صفوة البيان لمعاني القرآن للأستاذ حسنين مخلوف ط أولى ١٣٧٥ / ١٩٥٦ م .

ولقد كانت الأديان العليا أكثر فهماً لطبيعة الرمز ووظيفته من الأديان البدائية ويبدو العهد القديم من هذه الوجهة زاخراً برموز وفيرة ، نسوق منها رمزين ، أحدهما مأخوذ من سفر التكوين والآخر من نشيد الأنشاد .

أما الرمز الأول فقد ساقه **Frazer** معتمداً على ما جاء في سفر التكوين من أن الرب أمر إبراهيم قائلاً : لتضح لي ببقرة عمرها ثلاث سنين ونعجة عمرها ثلاث سنين وكبش عمره ثلاث سنين ويمامة وحمامة صغيرة .

فأخذ إبراهيم البقرة والنعجة والكبش ، وشطر كلاً منها إلى شطرين ، ووضع كل شطر على الشطر الآخر ، أما اليمامة والحمامة فلم يشطرهما ، وعندما تزاحمت الطيور الجارحة على لحم الذبائح طردها إبراهيم . وبينما كانت الشمس تغرب ، راح في نوم عميق وقد تملكه الفزع من الظلام الحالك ، فلما غربت الشمس تماماً وأظلم الكون ، أبصر إبراهيم أتوناً يتصاعد منه الدخان ، وشعلة من النار تمر بين أجزاء الضحية ، وهنا أعلن الرب عهده لإبراهيم .

وعلى تلك الواقعة علق فريزر بأن الرب استجاب للتقاليد الشرعية التي كان يتطلبها قانون العبريين القدماء للتصديق على العهد . فنحن نعرف عن النبي أرميا أنه كان من عادة الطرفين المتعاهدين أن يذبحوا بقرة ويشطروها إلى شطرين ليمروا بينهما .

وبعد أن قارن فريزر تلك الشعيرة بما يماثلها في الطقوس الإغريقية ولدى القبائل البربرية في الزمن القديم والقبائل البدائية في إفريقيا والهند ، أخذ يستخلص الدلالة الرمزية الكامنة في شعيرة توكيد القسم وقطع اليهود بواسطة وقوف الطرفين المتعاهدين أو مرورهما بين أجزاء الضحية .

وقد ذكر فريزر أن هناك نظريتين تفسران هذا المعنى الرمزي ، إحداهما نظرية الجزاء ، والأخرى تعرف بنظرية السر المقدس أو نظرية التطهير .

وذبح الضحية بناء على نظرية الجزاء ، ثم تقطيعها إلى أجزاء ، يرمز إلى الجزاء الذي سيحل بمن يخون العهد أو يحنث باليمين ، حيث يكون مصيره مصير الحيوان المقتول .

وترجع قدرة الضحية على الجزاء إلى الدعوات التي تصطحب ذبح الحيوان ، فذبح الحيوان رمز إلى ذبح الحانث باليمين ، أو هو بالأحرى جزء من سحر تقليدي يقصد به إلحاق الموت بالمذنب جزاء جريرته ، وقد أشار فريزر إلى أن و . روبرتسون ، يفسر هذا الطقس بنظريته التطهير أو السر المقدس ، حيث افتراض أن مرور الجانبين بين أجزاء الحيوان المذبوح ، يرمز إلى انتمائهم إلى حياة الحيوان الروحية .

وربما كان من الأجدى أن نجمع في تفسير هذه الشعيرة بين نظرية الجزاء ونظرية السر المقدس ، اذ اننا نعرف من جهة ، أن رمزية الانتماء إلى حياة الحيوان الروحية ، تبدو متفقة تماماً مع النسق العام للادراك والتصور الديني الذي يؤمن بانبثاث الحياة وسريانها في الطبيعة ، كما نعرف من جهة أخرى أن دلالة الجزاء بوصفها المعنى الرمزي الكامن في الشعيرة ، تقوم على أساس تناظري من حيث الفعل والزمان ، وتحمل الشعيرة من هذه الناحية دلالة رمزية تنتمي إلى طبيعة اجتماعية خاصة بتنظيم الروابط وضمان الحقوق وكفالة المواثيق والعهود ، بواسطة تحديد قبلي لعقاب منتظر وجزاء متوقع .

وقد تبدو تلك الرموز الدينية المتصلة بما تنطوي عليه الطقوس من دلالات ، أقرب إلى طبيعة العلامات التي تتعاطاها الجماعة ، منها إلى طبيعة الرموز ، ذلك أن تلك الشعائر تنتمي إلى طبيعة عملية خالصة ، تبدو

وثيقة الارتباط بالعالم المادي ، فهي من هذه الوجهة مجمل من الإشارات الحسية إلى وقائع وموضوعات محددة ، بينما ينتمي الرمز إلى طبيعة نظرية مرتبطة بعالم المعنى .

ولا يمكننا أن نرد هذا الاعتراض ، ما دمنا مسلمين من قبل بالتمييز الأساسي بين نسقين مختلفين : نسق العلامات ونسق الرموز ، إلا أننا نضيف إلى ما سبق ، أن الحكم على الشيء بأنه علامة أو رمز ، أمر متروك لنقدنا الذاتي .

وليس ثمة ما يمنع من أن تكون الشعيرة علامة ورمزاً في آن واحد باعتبارين مختلفين ، أعني أن الجانب المادي العملي من الشعيرة ، ينسبها إلى نسق العلامات ، بينما ينسبها جانب المعنى والوظيفة إلى نسق الرموز .

والرمز الثاني وهو المأخوذ من نشيد الأنشاد ، يبدو مجرد محاولة قام بها يونج للكشف عن رمزية القلعة أو الحصن ، حيث ربط بينها وبين عبادة القضيب **Phallic** التي يبدو تاريخ رموزها وفيراً ، كما سبق له أن ربط بين الفكرة البدائية عن الرحم **Uterus** ورمزية الوعاء وقد ذكر يونج في هذا السياق أن خلع صفة العاج على القلعة يبدو دونما شك ذا طبيعة شهوانية ، إذ يشير إلى لون الجلد ونسيجه ، فالحصن في نشيد الأنشاد مرتبط عنده بشهوانية لا يخطئها النظر (نشيد الأنشاد ــ ٨ ، ١٠) : انني جدار أما ثدياي فانهما كقلعتين . ويشير هذا التشبيه عنده إلى البروز والامتلاء والمرونة ، كما هو الشأن في هذا المجاز المماثل (نشيد الأنشاد ٥ ، ١٥) : إن ساقيه كعمودين من الرخام .

وفي انسجام أكثر نجد في هذه الصورة (نشيد الأنشاد ــ ٧،٥) : رقبتك كقلعة من العاج وأنفك كحصن لبنان ، إيماء إلى شيء ما نحيل ومسقط .

وقد خلص يونج إلى أن سيكلوجية الشهوانية في نشيد الأنشاد قد آتت

أثرها في تعزيز قيمة الموضوع .بأن وجهت نحوه الصور التي تيقظت في الذات [1] .

ويهدف يونج من هذا التفسير إلى فض تراكيب الرموز بالكشف عما فيها من اسقاطات شهوانية ، ورد الدلالة الرمزية للقلعة إلى عبادة بدائية شائعة ، وتأكيد هذه الدلالة بتحليل دلالة أخرى مناظرة ، مرتبطة بالوعاء الذي اعتبر رمزاً قديماً للرحم ، أحيته الديانة المسيحية في صورة العذراء التي عدت الوعاء القدسي للكلمة الإلهية .

وقد كان هذا شأن المسيحية كما هو شأن الأديان العليا التي تصطفي رموزاً أسطورية ودينية ، عتيقة ثم تأخذ في إحيائها واضفاء دلالات جديدة عليها واعية في ذلك كله بما يمكن أن تؤديه هذه الرموز من وظائف روحية .

فالصليب الذي عد في الثقافة المسيحية رمزاً للموت والبعث ، قد نظر إليه بوصفه رمزاً دينياً في عصور ما قبل المسيحية ، ولدى أناس ليسوا مسيحيين ، حيث بدا رمزاً كلياً ، ارتبط في كثير من الأحوال ببعض أشكال عبادة الطبيعة .

وقد ذهب بعض المشتغلين بالفولكلور إلى أن صليب « سواستيكا » **Swastica** يعتبر من أشد الأشكال إمعاناً في بدائية هذا الرمز ، واقترح بعض الاثنولوجيين أن شكل الصليب الذي وجد فيما خلفه المصريون القدماء من آثار ومصنوعات يدوية كان يرمز إلى وحدة قياس نيلي أو إلى مفتاح قناة أو لباس لستر العورة أو لصورة القضيب أو للرحم .

وقيل أن الفينيقيين وبعض الساميين ، أضافوا قوى سحرية ، وربطوا ذاك الصليب بعشتار ، كما ربطه اليونانيون بأفروديت .

---

(١) C.G. Jung, Psychological Types, PP, 296, 97.

أما لدى بعض القبائل في إفريقيا ، فيمكن القول بأن هذه الصلبان ، تعد بالنسبة لهم رموزاً قمرية ، وذلك لأهمية الطقوس القمرية لديهم [١] .

وهكذا تحتل بعض الرموز الأسطورية والدينية القديمة مكانتها الهامة في كثير من الأديان العليا ، الأمر الذي يجعلنا نميل إلى الأخذ بفكرة أن هذه الأديان لا تكشف عن تصدع الرموز الأسطورية بقدر ما تكشف عن احيائها من خلال علاقة جدلية متوترة تستقطب الأسطورة واللوجوس ، بحيث ينحلان إلى وحدة تجمع بين الحدسي والمنطقي .

ودليلنا على هذا التصور ، أن الألوهية ، وهي مناط التفكير والإيمان ، تبدو في الأديان العليا بوصفها وجوداً مفارقاً ومحايثاً ، قابلاً للفهم بواسطة يقين برهاني ويند عن الفهم ويتجاوزه إلى إدراك باطني حدسي مباشر .

ووجود هذه طبيعته من حيث إنه جماع المتقابلات ، لم يكن من سبيل للدين إلى معاينته ومواجهته والتعبير عنه إلا الرموز التي صكها الإنسان وما زال يبدعها بواسطة قنية إنسانية من أشد المقتنيات خطراً ، وهي التركيب اللغوي .

وهذا ، أعني كون اللغة أداة لصياغة الرموز ، وكونها هي في ذاتها لا تخلو من جرثومة الرمز ، ما سنتقصاه ونكشف عنه في الفصل الثاني من هذا الباب .

---

(١) Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legand, part I, PP; 333, 34.

الفَصلُ الثاني

رمزية اللغة

١ ـــ ماهية اللغة .

٢ ـــ اللغة والحوار .

٣ ـــ لغات العلو الثلاث .

٤ ـــ العلاقة بين اللغة والفكر .

٥ ـــ المجاز اللغوي والأسطوري .

٦ ـــ تطور الدلالة اللغوية .

١ ـ ماهية اللغة

لا تتيسر لنا دراسة الرمز في إطاره اللغوي ، إلا إذا بدأنا بدراسة اللغة ذاتها ، من حيث كونها ظاهرة من الظاهرات الإنسانية . وعلى الرغم من تنوع المذاهب وتعدد الاتجاهات في ميدان علم اللغة ، فإن الإهابة بفلسفة ترسي عياناً لماهية اللغة ، ينبغي أن تكون بحق مقدمة لازمة ومدخلاً لا غناء عنه لكل اتجاه أو مذهب .

وعلى هذا فالبدء بدراسة اللغة من حيث نتائجها وخصائصها الاجتماعية والنفسية والصوتية ، ومن حيث تقنيات وتراكيب كل لغة على حدة ، للاهتداء إلى جملة من الخصائص التي تميز السلالات اللغوية ، وللكشف عن واقعة الافتراض اللغوي ، لا بد أن يسبقه من حيث المنهج ، التعرف على ماهية اللغة في بعدها الكلي الشامل .

ومعنى هذا أن بحث اللغة وتحليلها بوصفها ظاهرة إنسانية ، يمكن أن يظل في نطاق تصور للمفرد العيني ، أعني اللغة بوصفها هذه أو تلك . ولكن المشكلة التي تتعين إثارتها في هذا السياق ، إنما تتعلق بتساؤل عن إمكانية الوصول إلى الكلي العام بدءاً من العيني الخاص ، أو إمكانية تناول الوجود الجزئي من زاوية الوجود المطلق .

وهذا ما اضطلعت به أساليب التحليل الأنطولوجي في الكشف عن اللغة ، تمشياً منها مع روح الأنطولوجيا النازعة إلى إدراك معنى الوجود بشكل عام ، فاتجهت إلى تركيب عيان ماهوي يؤسس اللغة بما هي لغة ، متجاوزاً الحدود الجنسية والقومية إلى وحدة الماهية .

وإذاً فعيان الماهية هو نقطة البدء في دراسة اللغة واستبطانها — وعن هذه الماهية يقول هيدجر « إنها لا تنحصر في كونها وسيلة للفهم ، فتعريفها على هذا النحو لا يصل إلى ماهيتها الخاصة ، وإنما يورد نتيجة من نتائج هذه الماهية ، إذ اللغة ليست مجرد آلة يملكها الإنسان إلى جانب كثير غيرها ، وإنما هي أولاً وعموماً ، ما يضمن إمكان الوقوف وسط موجود هو موجود منكشف ، فحيث تكون لغة يكون عالم ... وحيث يكون عالم يكون تاريخ ، واللغة من هذه الوجهة تضمن للانسان أن يكون على نحو تاريخي ، فهي ليست أداة جاهزة بل بالعكس إنها تلك الحادثة التي تملك بين يديها أعلى إمكانيات الوجود الإنساني [(١)] .

واللغة بحسب هذا التصور ، إمكان مقدم للامكان ، أعني أنها إمكان من إمكانات الوجود الإنساني ، يضمن إمكان التاريخ ، فاللغة والعالم والتاريخ ، مشروط بعضها ببعض ، بحيث لا ينبثق العالم ولا يتضح إلا باللغة ، كما أن الإنسان لا يكون على نحو تاريخي إلا إذا انتمى إلى الموجود في جملته وشهد على هذا الانتماء ، فانكشاف العالم إذاً وتاريخية الإنسان مشروطان باللغة .

وبناء على هذا ، يمكن القول بأن التحليل الأنطولوجي قد كشف عن ماهية اللغة بوصفها إيضاحاً للموجود وبعبارة أخرى ، اللغة هي الموجود

---

(١) مارتن هيدجر / في الفلسفة والشعر ، ترجمة د . عثمان أمين ط الدار القومية ١٩٦٣ ص ٨٥ — ٨٦ .

ذاته منكشفاً وحيث ينكشف الموجود ، تخلق إمكانية الخطر الذي هو تهديد للوجود من قبل الموجود .

وقد حلل هيدجر إمكانية الخطر بقوله : « إن الإنسان يلغي نفسه بمقتضى اللغة ، متعرضاً لشيء قد أفشي وانكشف ، ومن شأنه باعتباره موجوداً أن يضيق عليه الخناق ، وأن يابهه في حقيقته الإنسانية ، وباعتباره غير موجود أن يضلل به وأن يخيب أمله . واللغة هي التي تخلق أولاً المجال المنكشف الذي يطغى فيه التهديد والضلال ، ومن ثم تخلق إمكان ضياع الوجود ، أي الخطر »[1] .

لكن ما معنى أن اللغة كشف للموجود وإيضاح للعالم في جملته ؟ عن هذا السؤال أجاب هيدجر بأن اللغة وظهور العالم متعاصران ، والذي يمكن فهمه من هذا الجواب ، أننا بواسطة اللغة سمينا الأشياء ، فما معنى هذه التسمية ؟ إنها ضرب من الإيجاد والكشف عن الموجود ، بيد أن الأشياء والعالم في جملته موجود قبل التسمية ، لكنه وجود ليس بينه وبين الوعي الإنساني نسبة أو علاقة . ومن ثم أمكن وصف هذا الضرب من الوجود بأنه وجود في ذاته سمته الملاء ...

وبانفتاح الوعي على العالم ، تخلخل هذا الملاء المعتم، وتسرب العدم إلى الوجود ، وأخذت الأشياء تتفاضل وتتضح . وكانت اللغة هي هذا الإيضاح الذي أبرز الأشياء . ومن ثم نفهم هذه المعية الجامعة بين ظهور العالم وتحقق اللغة ، أعني أنه بمجرد أن تحققت اللغة ، ظهر العالم للوعي الإنساني ، الذي أخذ يسمي الأشياء .

هذا عن ماهية اللغة ، أما وضعها الاجتماعي فانه يظهر في الحوار ، وهذا ما سنبسطه في المقولة الثانية .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

٢ ـ اللغة والحوار

إن الحوار وجه من وجوه استعمال اللغة ، وهو من هذه الناحية يفترض الغير ، فاللغة على حد تعبير سارتر ، ليست ظاهرة مضافة إلى الغير ، ولكنها هي الوجود للغير **L'être-pour-autrui** من حيث أنه وجود يحيل فيه الشعور إلى علاقة بالشعورات الأخرى ، ومن حيث استشعار الذاتية نفسها موضوعاً للغير (١) .

ومعنى الحوار كما يضعه هيدجر ، أنه التكلم مع الآخرين عن شيء والكلام عندئذ هو الوسيط بيننا لجمع الشمل والالتقاء . والقدرة على الاستماع في الحوار ليست مجرد نتيجة لتكلم بعضنا مع بعض ، بل إنها مفترضة من قبل في عملية التكلم كما أنها قائمة على إمكان الكلمة ومحتاجة إليها ، وحين تكون ملكة الكلام عند الإنسان حاضرة ومتحققة ، يكون ذلك كافياً بذاته لتحقق الحوار .

وفي إطار هذا التحليل الأنطولوجي للحوار ، ميز المعاصرون من فلاسفة الوجود بين كلام أصيل وكلام زائف « إذ الكلام بما هو كلام لا يعطي قط ضماناً على أنه أصيل أو زائف ، فكثيراً ما يبدو الكلام الأصيل في بساطته شبيهاً بكلام غير أصيل ، ومن جهة أخرى نرى أن ما يتخذ سمت الكلام الأصيل ، ليس في الغالب إلا شيئاً محفوظاً عن ظهر قلب أو مكرراً ، ولذلك كان ضرورياً أن تعرض اللغة نفسها دوماً في مظهر تشهد هي له ، ومن ثم تعرض للخطر ، ما هو أشد خصائصها تمييزاً لها ، أي الكلام الأصيل » (٢) .

---

(١) جان بول سارتر / الوجود والعدم / ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ط بيروت ١٩٦٦ ص ٦٠١ .

(٢) في الفلسفة والشعر ، ص ٨٥ .

ولا يعني هذا اللبس بين الأصيل والزائف من الكلام ، انبهام الأمر بينهما على نحو دائم ، إذ الأصالة والزيف ليسا من الخواص التي تلزم الكلام بما هو كلام ، وإنما يحيلان إلى وجود من يتكلم ، فبحسب وجوده أصالة أو زيفاً ، يكون ما يصدر عنه من كلام .

وهذا بحق ، أعني الكلام الأصيل الذي يتجلى في وحدة الحوار هو ما يتعرض للخطر بصورة دائمة ، حيث يمكن أن تواريه لغة الحياة اليومية المبتذلة وثرثرتها الفارغة .

وإذا كان الكلام الأصيل ، ما نجد فيه عن طريق وحدة الحوار ، انكشافاً لذلك الواحد الذي نجمع كلمتنا عليه والذي نكون على أساسه متحدين ، فإن الكلام الزائف هو الثرثرة الجوفاء والهراء الخاوي ، أو على حد تعبير Kierkegaard إنه ما يفتقر إلى الجذور الحقيقية والانخراط في موقف [1] .

وإذا كان الكلام هو ما تتبدى فيه أصالة اللغة أو زيفها ، فالصمت لا يعدو أن يكون كلاماً وحواراً جوانيا ، بل هو على حد تعبير كيركجورد ، ماهية أصيلة للجوانية والحياة الباطنة ، والذين يعرفون كيف يصمتون ، هم وحدهم القادرون على الكلام بشكل أصيل [2] .

إن الكلام الأصيل هو المجال الذي تنكشف فيه لغة الحوار الذي يسند ويؤسس ماهيتنا التاريخية ، وهو الذي به يتم الاشهاد على الانتماء إلى الوجود وقد بات واضحاً أن أصالة اللغة لا تتأتى إلا بالانخراط في موقف ، من شأنه أن يجعلنا نعني ما نقول . وهذا ما يميز الكلام الأصيل عن الثرثرة التي

---

(١) Soren Kierkegaard, The Last Years, Journals, 1853-55, edited and translated by : Ronald Gregor Smith, 1965, P. 239.

(٢) S. Kierkegaard; The Present Age, trans by : Alexander Dru, 1962, P, 78.

تكشف عن لغة مبتذلة مجتثة ، يتعاطاها الناس ، وهم في الحقيقة لايقولون شيئاً إذ يقولون كل شيء .

وأصالة اللغة ليست بسبيل التزويق والطنطنة والنفاق الاجتماعي ، وإنما هي بالأحرى ما يضعنا مباشرة في قلب الوجود ، وإنها بهذا المعنى ، حضور شاهد على نفسه ، من شأنه أن يجمعنا ما نقول ، وهي السبيل إلى « النحن » في إجماعها على الانتماء لا إلى جنس أو عشيرة أو وطن وإنما إلى الوجود ذاته والموجود في جملته .

هذه هي اللغة متجلية في الحوار بمعناه الضيق ، أما المعنى الأكثر اتساعاً فيفترض أننا ندخل في حوار مع العالم والأشياء ذاتها ، ذلك أن للأشياء لغتها التي لا ينفذ إلى قراءتها إلا الملهمون القادرون على فض ما تنطوي عليه من رموز وشفرات .

وإن الواحد منهم على رأي **Karl Vossler** ليصمت بدلاً من أن يتكلم وباصغائه إلى الأشياء ، يدرك انسجام وجودها الذي لا يوصف ، ويتعلم منها لغة جديدة ذات مغزى عميق »[(١)] .

ولكل شيء من الأشياء في سمع الملهم لغته الخاصة ، « فكل ما هو موجود وما هو صائر في العالم ، النجوم والأحجار والنبات والحيوان ، تتحدث إليه وتكلمه إذ إنه يعبر الأشياء روحه الخاصة ، ويفسرها بوصفها لغة ، بعد أن ينفخ فيها من روحه ، وحيث إن العالم يكلمه ويتحدث إليه ، فإن الحقيقة كلها تلبس شكل اللغة »[(٢)] . وإذ قد انتهينا من تأسيس التصور الخاص بالعلاقة بين اللغة والحوار فاننا ننتقل إلى المقولة الثالثة التي سينكشف لنا في ضوئها مستويات الرمز اللغوي .

---

(١) Karl Vossler, The Spirit of Language in Civilization, trans by Oscar Oeser, London, 1932, P, 3.

(٢) Ibid, P, 93.

٣ ـ لغات العلو الثلاث

إن الإهابة بتصور ثلاثي للغة ، يمكن أن يكشف عن مستوياتها الرمزية من خلال ما وصفه Jaspers بلغات العلو التي تنطوي على طابع الشفرة . وبعد أن كانت الأشياء تتكلم إلى الإنسان وما عليه إلا أن ينصت ليصل إلى مضمون لغتها أصبح « العلو » ذاته يتحدث إلينا من خلال الأشياء بواسطة لغات ثلاث* .

وفي هذا السياق ينبغي أن ننبه إلى أن العلو عند ياسبرز ، يعني مطلق الوجود الذي لم يفرض حتى الآن على البحث الوجودي إلا بوصفه حقيقة حاضرة في كل مكان ، ولغزاً يستعصى على الحل ، وليس معنى ذلك ، أن سره يجب أن يرفع ولكننا سوف نعرفه على أنه السر بلا منازع .

وقد استخدم ياسبرز العلو بدلاً من المتعالى تحاشياً لاضفاء أي طابع عيني محدد لموجود متعين في ذاته ، أما العلو عند هيدجر فيعني الفعل الذي به تتكون الآنية باعتبارها وجوداً في العالم . .

وقد بدأ ياسبرز من حقيقة أن كل شيء يمكن أن يكون شفرة للعلو ، وكل آنية ، طبيعة أو عالم ، إنسان أو نجوم ، حيوانات أو أشجار ، حضارات أو أحداث التاريخ ، كل هذا يبدو أنه يعبر عن شيء وبهذا كله يتحدث العلو ، وينبغي أن نقرأ دائماً في الوجود شفرة العلو .

ولهذا العلو ثلاث لغات تحمل طابع الشفرة ، اللغة الأولى مباشرة وتنبع من التجربة ، فهي فهم حسي وعلمي لأشياء العالم الواقعة في الزمان

---

* انظر في هذه التعريفات / ريجيس جوليفيه / المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى سارتر ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د . محمد عبد الهادي أبو ريده / ط الدار المصرية للتأليف والترجمة سنة ١٩٦٦ ، ص ٢٥٧ .

والمكان . وهي شعور بذاتها وبالمفاهيم والعمليات الذهنية . وعلى أساس هذه التجارب المتعددة ، تنشأ التجربة الميتافيزيقية ، حيث يصبح حضور العلو ، متكشفاً في الطابع التاريخي الفريد للحظة ، بوصفه شفرة .

واللغة الثانية ليست هي اللغة المباشرة للوجود ، وإنما هي لغة الناس وهذه يمكن أن تتخذ صوراً ثلاثاً : الأساطير ، والوحي الآتي من وراء هذا الكون والعالم الأسطوري للفن ، وبحسب هذه المظاهر تستطيع لغة الناس أن تعبر عن حقائق أبدية .

واللغة الثالثة لغة النظر العقلي التي تتطلع صراحة إلى بلوغ العلو ، ويبدو هذا النظر العقلي في جوهره شفرة الشفرة ، أعني إمكانية أن يقرأه كل شخص بمعنى يختلف في جوهره عن غيره من الأشخاص ، وإذن فقراءة الشفرة هي بالضرورة تجاوز نحو العلو ، وثغرة مفتوحة في كثافة الأشياء نحو بعد لا نهاية له ، وأعماق لا سبيل إلى سبر غورها [1] .

ونستطيع أن ندرك من التحليل السابق ، التضايف الذي كشف عنه ياسبرز بين اللغة والعلو مفهوماً بوصفه الوجود المطلق اللامتعين الذي يفصح عن طبيعته الموسومة بالسر في لغات مرموزة .

وعلى هذا لا تكون اللغة كما يرى بعض الصوفية ، عقبة أرضية تحول بيننا وبين إدراك العلو ، بل على العكس من ذلك ، تضعنا اللغة في حضرة وجود يدهشنا بقربه وبعده ، بعلوه ومحايثته ، بانكشافه واحتجابه ، فاللغة وإن لم تبلغ وصيد الكمال في التعبير عنه ، يكفيها أن تشهد عليه بوصفه الكينونة المتجلية في الحضور الدائم ، الظاهرة في الزمان والمكان ، والمنبثقة خارجهما في آن واحد .

---

(١) المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى سارتر ، ص ٢٦٥ : ٢٧٠ .

وتبدو هذه اللغات التي يتحدث بها العلو الينا ، ذات طبيعة رمزية في المحل الأول ، وإن اختلفت طبيعة الرمز من لغة إلى أخرى .

وإذا ما تابعنا ياسبرز في تحليله ، أمكننا القول بأن لغات العلو تنحل في نهاية الأمر إلى تصور خاص بتجلي المطلق في مظاهر متنوعة يكشف عنها الوعي الإنساني في إحالاته الخصبة إلى الأساطير والفنون والأديان والتجارب الفزيائية والمذاهب الميتافيزيقية . كما يمكن القول من ناحية أخرى إذا نحن أهبنا بكاسيرر إن لغات العلو في مستوياتها التي تشمل الحسي والميتافيزيقي والأسطوري ، تبدو أشكالاً ثقافية رمزية تحيل في نهاية الأمر إلى تصور الوحدة الكلية ، كما تحيل إلى الشعور بوصفه تجلياً من تجليات الكلي في إيضاحه للوجود .

وسواء أكان العلو مطلق الوجود كما عرفه ياسبرز ، أم كان كما وصفه هيدجر الفعل الذي به تتكون الآنية باعتبارها وجوداً في العالم ، فان لغته في الوضعين على الرغم مما بين التصورين من تفاوت ، لا تفقد وظيفتها وماهيتها ، كل ما هنالك أن التصور الأول للعلو ، من شأنه أن يكسب اللغة طابع القدسية والسر ، بينما يكسبها التصور الثاني طابع النضال الإنساني ، واللغة بعد ذلك كله ، إن في طابعها الإلهي أو طابعها الإنساني ، كشف وانكشاف .

٤ ـ العلاقة بين اللغة والفكر

لما كانت اللغة في حقيقة الأمر تعبيراً عن نسق الفكر ، فمن الضروري أن نحلل العلاقة التضايفية بين اللغة بوصفها نسقاً من الرموز ، والفكر بوصفه نسقاً من الإدراكات والتمثلات التي ترمز إلى علاقات مسقطة على الأشياء .

ويرى « دلاكروا » في هذا السياق « أن فعل العقل في اللغة يشارك في فعل العقل في العلم ، ففي كلتا الحالتين يلقي العقل على الأشياء شبكة من العلاقات التي تهيمن على التجربة المعاشة وتعالج المعطيات المباشرة وتبني عالماً ، واختلاط الأشياء لا يتميز من تلقاء نفسه ، ولا يقوم بينها ارتباطات إلا بالفعل الذي يفكر فيها ، وهذا الفعل هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ... وللكلام لا بد للانسان أن يتوقف عن أن يكون شيئاً ضمن أشياء وأن يضع نفسه خارجها ليدركها بوصفها أشياء ، ويؤثر فيها بوسائل مخترعة (1) .

وعلى هذا النحو تبدو اللغة نسقاً عضوياً من الرموز ، ينكشف لنا بواسطة فكرنا في طابعه الصوري وطابعه التجريبي ، ويعني هذا أن أفكارنا وتصوراتنا ، تبقى غامضة مبهمة ما لم تمسكها اللغة وتدخلها في جهاز حي من الرموز الدالة .

وإذا كنا بحسب التعبير اليوناني ، لا نتعقل المادة إلا في صورة ، فاننا أيضاً لا نتعقل أفكارنا وتصوراتنا إلا باللغة ، سواء أكان الفكر صورياً ، أم تجريبياً . وإذا كانت المادة والصورة حدين متضايفين ، فكذلك اللغة والفكر في إحالتهما المتضايفة ، مما يؤكد أننا لا نتصور أحدهما بمعزل عن الآخر .

وليست اللغة بحسب هذا التصور ، مجرد مرآة تعكس الفكر ، أو وعاء يحمل المعاني ، بل إنها الفكر ذاته متجلياً في وحدة التضايف ، ومن ثم فلا تناقض بين تصور الثنائية وتصور الوحدة ، كل ما هنالك أن ثنائية اللغة والفكر إنما هي باعتبار المظهر فحسب ، وإلا فهما تجليان لحقيقة

---

(1) أ - بتروبي / مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا / ترجمة د . عبد الرحمن بدوي / دار النهضة ط ١٩٦٧ ، ج ٢ ، ص ٣٢٤ .

عينية وحدة ، هي اللغة ظاهرة في الفكر ، والفكر متجسداً في اللغة .

وانطلاقاً من هذا التصور ، يمكننا أن نتجاوز الخصومة المصطنعة بين اللغويين والنقاد القدامى حول اللفظ والمعنى ، فلا نقول إن أحدهما أولى بالشرف والتقدم من الآخر ، متخطين بذلك فكرة التقدم والتأخر ، صوب تمثل يهيب بالإحالة المتضايفة .

وربما كانت فكرة الوحدة هذه ، هي التي أوحت إلى Karl Vossler بمبدأ الشكل الباطن للغة ، هذا الشكل الذي عده نقطة التقاء الفيلسوف واللغوي ، إذ يتجلى العقل في صورة اللغة ، كما تتجسد اللغة في صورة العقل . وباعتبار المنهج التأملي ، يبدو الشكل الجواني للغة في نظر من يتأمل ، المبدأ الخلاق للعقل ، بينما يبدو في نظر العالم التجريبي ، علاقة سيكوفزيائية نعيد بواسطتها تركيب الكلام (١) .

ولقد أمكن في ضوء هذه الوحدة أن نحلل نسق الأفكار والتصورات بواسطة تحليل الصياغة اللغوية وردها إلى دلالات رمزية . وهذا ما دعمته الوضعية المنطقية في العصر الحديث ، حيث انتهت إلى تقنين معايير ، نعرف بها صدق القضايا اللغوية أو زيفها وخلوها من المعنى ، إذ تقاس لغة العلوم الوضعية بالرجوع إلى التجربة والعالم الخارجي ، فان طابق البناء اللغوي نتائج التجربة ، كانت صادقة وإن لم يكن ثم تطابق ، عدت القضية اللغوية زائفة أو خالية من المعنى ، وما كان لهذا المنهج الوضعي أن يتكامل ، لولا أن نسق اللغة بوصفه بنية من العلاقات والرموز يهدي إلى التعرف على علاقات ينشئها الفكر ، وينظم بها الوقائع والمعطيات .

إن اللغة على حد قول هنري دلاكروا : « لحظة من لحظات تكوين الأشياء بواسطة العقل ، وهي إحدى الآلات الروحية التي تحول العالم

(١) The Spirit of Language in Civilization, PP. 218, 19.

المختلط للمحسوسات إلى عالم موضوعات وتمثلات ، والكلمات قوى نشيطة تستولي على الحقيقة الواقعية ... واللغة لا ترتبط فقط ولا ترتد إلى أية وظيفة خاصة ، لأنها من عمل الإنسان كله » [1] .

وإذاً فلا غناء للفكر عن اللغة ، سواء عول على المحسوس أو المعقول ، واللغة بوصفها كشفاً واظهاراً ، تبدأ بتسمية المدرك الحسي ، لكن تظل المدركات الحسية مشوشة ما لم تتلقها مقولات الفهم ، ومن ائتلاف الحساسية والفهم ، يؤسس الفكر التصورات ، وكل ما هنالك أن الفرق بين الإدراك الحسي الخالص والتمثل الذهني ، ان اللغة تحتفظ في المستوى الأول ، بالخصائص المحسوسة ، أما في المستوى الثاني ، فإنها تبدو ذات طابع مجرد . وإذن فالإدراك الحسي والإدراك العقلي مشروطان باللغة ، إذ لا يتأتى الكشف عن الظاهرة إلا بواسطة الرموز اللغوية ومن ثم يحمل عالم الظواهر طابعاً إنسانياً ، من حيث كونه منكشفاً للوعي الإنساني الذي يمكن وصفه بأنه وعي لغوي في المحل الأول .

ولقد أمكن للانسان عندما تواضعت الجماعة على اللغة بوصفها رموزاً ودلالات ، أن ينتقل من الأسماء إلى المسميات ، ومن المسميات إلى الأسماء . وعلى الرغم من أن التسمية فيها قدر من التجريد ، إلا أن الاسم في مستوى الإدراك الحسي الخالص ، الذي لا تتركب فيه عيانات أو ماهيات ، بقي متحداً بالمسمى ومندمجاً به على أنه جزء جوهري منه .

وهذا ما نلاحظه في طابع اللغة الأسطوري ، ودلالته أن الشعور وموضوعاته شيء واحد ، ولكن عندما استقلت الأسماء ، وضع الشعور ذاته خارج الأشياء المسماة ليدركها بوصفه ليس هو إياها ، ولم تعد الرموز اللغوية مندمجة بالموضوعات .

---

(١) مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج ٢ ، ص ٣٢٤ ، ٣٢٥ .

وهكذا يمكن أن تبدو اللغة بالنسبة للعالم موضوعاً ومحمولاً في آن واحد ، فالعالم هو اللغة بوصفها كشفاً وإظهاراً ، واللغة هي العالم بوصفه انكشافاً وظهوراً للوعي ، ولما كانت بديهية الأنا أفكر تعني التفكير في موضوعات وأشياء من حيث إنه لا فكر بدون لغة ، فان اللغة ذاتها تبدو علامة على موجودية الإنسان .

إنها على حد تعبير دلاكروا ، « سير للأحداث ، وشكل مركب من السلوك الذي يفترض العمل المنتظم للوظائف الواعية وتحت الواعية والآلية المحضة التي تعمل كلها معاً ، ... وإن تكوينها وتطويرها يعبر عن التركيب المعقد المنوع للمجموعات الاجتماعية والقواعد العامة للعقل الإنساني ،... إن اللغة وجه ولحظة في تطور العقل والحضارة »[1] .

إن كون اللغة لحظة في تطور العقل والحضارة ، لا يعني أن اللغة واقعة عابرة ، لا تلبث أن تتزلق في مسار التطور الحضاري ، اللهم إلا إذا فهمنا العقل بوصفه الوجود المطلق أو الروح الكلية ، لأن مثل هذا الوجود الذي يتصور عادة فوق الزمان ، إنما يدرك الماهيات والأشياء بمعزل عن الزمان والأسماء واللغات ، وحتى لو تصورنا العقل بوصفه الروح الكلية ، فليس يعني هذا أن اللغة باعتبارها مظهراً من مظاهر هذه الروح ، شيء عابر موقوت ستحطمه بمجرد أن تتجاوزه ، لأن هذا الوجود الكلي المطلق كان وما زال يفصح عن نفسه بلغات مرموزة تتجلى في مستويات الفزيائي والنفسي والحيوي . بل إن لغة الوحي وهي من لغات العلو ، أضفت على الكلمة طابع اللوجوس الإلهي ، بمعنى أن الكلمة في سياق هذه اللغة تبدو جوهر التكوين ، والمبدأ الأول الفعال ، والبدء الأزلي القديم . وليست الكلمة الإلهية « كن » في لغة الوحي ، سوى رمز لإرساء كينونة الأشياء على ما هي عليه .

---

(١) مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ص ٣٢٥ .

والعالم كله بحسب هذه اللغة ، كلام إلهي ، بدا للصوفية نفس أعيان الممكنات باعتبار أن كل ممكن كلمة ، وأن العالم كله كلمات الرب التي ليس لها نفاذ .»

إننا نحن أنفسنا قد كنا على حد تعبير ابن عربي ، حروفاً عاليات لم تقرأ ، ومعنى هذا وجودياً ، أننا كلام وأن العالم كله بما فيه من أعيان وممكنات ، كلام إلهي واحد ، ولغة مقدسة تجمع شملنا على الأساس الحقيقي للوجود .

هذا فيما يتعلق باللغة في نطاقها القدسي ، أما اللغة في المجال الانساني فانها قنيتنا نحن الداثرين ، والجذر العميق لكينونتنا التاريخية ، وأساس ماهيتنا الموسومة بطابع الزمان . واننا على الرغم من تناهينا وفنائنا ، لم نكف لحظة واحدة عن طموحنا الانساني ، وتطلعنا إلى أن نرسي باللغة ديمومة شيء ما في صميم ما هو متغير ، وأن نعبر بها عن أفكارنا وأحوالنا النفسية المتباينة ، أو على حد تعبير هيدجر ، «عما هو الأنقى وما هو الأخفى ، وعن الغامض والشائع المتداول» [1] .

وعلى الرغم من أن لغة ما تكون عامة مشتركة بين من يتكلمونها ويتحاورون بها إلا أن لكل فرد لغته التي فيها ينكشف وجوده ، بل إن الفرد من هذه الوجهة لغة لها مقوماتها وخصائصها وطابعها الشخصي ، وبقدر وجود الآنية ، تكون هي من حيث كونها لغة .

وليست اللغة في المجال الإنساني بمعزل عن القدسي ، إذ يمكن على حد تعبير **Vossler** «أن تبقى اللغة من ناحية الوضع النحوي ، في مستوى التحدث إلى الله كما هي في وضع الاتصال اليومي ، وقد تختلف عن لغة

---

(١) في الفلسفة والشعر ، ص ٨٤ .

الحياة اليومية ، وكلما عزلت الجماعة الدينية نفسها عن العالم الخارجي ، قوي نزوعها إلى أن تحتفظ لنفسها بلغة منتخبة تخصصها لأغراضها الدينية » [1] .

وكما انكشف العلو للناس في لغة الأساطير وفي لغة الفنون ، انكشف لهم في لغة الوحي والإلهام ، هذه التي يسمعها الأنبياء والصوفية إذ يلقون السمع إلى لغة العلو ، وهم إذ يسمعون الأنت مطلقاً من وصيد الأنا ، يلبسون اللغة الإلهية صور الكلمات والألفاظ ، وان صمتهم العميق في الآن الذي لا يمسكه التصور ، ليس إلا ارهاصاً بميلاد ما أوحي به اليهم .

وهكذا تبدو لغة الوحي في الأديان ، أشبه ما تكون بما عبر عنه الصوفية بالجرس وما وصفوه بالفهوانية[2] وعلى هذا تبدو لغة الوحي شفرة يتحدث بها العلو : إنها اتصال كلي بالكينونة ، وتبادل للأدوار بين الأنت والأنا ، تكشف عنه التنوعات الرمزية والأنطولوجية للضمير ، حيث يبدو العلو في لغة الوحي بوصفه مخاطباً مخاطباً ومتكلماً متكلماً اليه ، في إيقاع ثنائي ينحل إلى وحدة الملهم والموحي اليه الذي يسمع هذه اللغة من وصيد باطنه وذلك أن النفس على حد قول ابن سينا ، « إذا تجردت عند مطالعة الملكوت ، أفاض عليها العقل الفعال المعاني مجملة ، ثم يفيض عن النفس إلى القوة الخيالية مفصلاً بعبارة مسموعة » [3] .

وبعد أن بسطنا الحديث عن العلاقة بين اللغة والفكر ، وتناولنا اللغة في طابعها الإنساني ننتقل إلى التراكيب المجازية في اللغة وعلاقتها بالأسطورة ، لنتبين أي التصورين يبدو أساساً للآخر .

---

(١) The Spirit of Language ni Civilization, P. 28.

(٢) انظر في التعريف بهذه الألفاظ / اصطلاح الصوفية ضمن مجموع رسائل ابن عربي ط حيدر آباد ١٩٤٨ ويعني الصوفية بالجرس : اجمال الخطاب بضرب من القهر ويعنون بالفهوانية : خطاب الحق بطريق المكافحة في عالم المثال .

(٣) انظر / التعليقات لابن سينا تحقيق د . عبد الرحمن بدوي ط ١٩٧٣ ، ص ٨٢ .

٥ ـ المجاز اللغوي والأسطوري

إن للغة والأسطورة كما يرى كاسيرر ، جذراً مشتركاً ، وهما من هذه الوجهة نتاج التفكير المجازي اذ كان لابد للانسان كما يقول (Muller) أن يتكلم بالمجاز أراد ذلك أم لم يرد ، لا لأنه عجز عن أن يكبح خياله الجامح ، وإنما لأنه استخدم هذا الخيال ، ليعبر عن حاجاته الروحية المتزايدة ، ووفقاً لهذا ، يعتبر نمو الحدس معادلاً لنمو الرمزية الشعرية .(١)

ويعني هذا القول أن بين اللغة والأسطورة علاقة متبادلة ، ترد في نهاية الأمر إلى دوافع خاصة بالتكوين والصياغة الرمزية ، إذ إنهما ينبعان «من فعالية عقلية واحدة ، تظهر في تكثيف التجربة الحسية البسيطة وتركيزها ، وفي ألفاظ الكلام كما في الأشكال الأسطورية ، تجد العملية الباطنة اكتمالها ، حيث تبدو اللغة والأسطورة كلتاهما ، حلولاً للتوتر ، وتمثلاً لدوافع ذاتية ، وإثارة تأخذ صوراً وأشكالاً موضوعية محددة».(٢)

وانطلاقاً من هذا التصور ، تبدو التراكيب المجازية من حيث هي أشكال رمزية ، الينبوع الحقيقي الذي اغترفت منه الأساطير . وما يبدو لنا في الأسطورة باعتباره مجازاً ، بدا للانسان القديم حقيقة متسقة مع طبيعة فهمه وتصوره .

وبتعبير آخر ، إن ما نأخذه نحن مأخذ المجاز ، نراعي فيه هذه الكيفية ، من حيث إنه يبدو وضعاً تالياً أو سابقاً ، وهكذا نحيل الحقيقة والمجاز إلى نسق من الدلالات المباشرة وغير المباشرة ، وهذا ، أعني تقسيم الدلالة إلى ما هو حقيقي وما هو مجازي ، أمر لم تعرفه الثقافة الأسطورية القديمة . ويمكن

---

(١) E. Cassirer, Language and Myth, P, 93.

(٢) Ibid, P, 88.

القول بأن هذه القسمة الثنائية ، ظهرت في مرحلة متأخرة ، وأحالت في ظهورها إلى ضرب من التفكير المنطقي ، بدا الحدس بالنسبة له مجازاً ووضعاً لاحقاً .

وليس ينفي هذا التصور أن المجاز أصل ووضع أول ، كل ما هنالك أننا نرد المجاز في لغة الأسطورة إلى حكمنا الذي نبنيه على أساس مقارنة هذه اللغة بلغة أخرى تعبر عن نحو مختلف من إدراك الأشياء في إطار التصنيف والترابط العلي .

وخلاصة القول أن ما يبدو لنا في لغة الأساطير بوصفه مجازاً ، بدا للانسان القديم حقيقة ملائمة لتصوره اللفظي والأسطوري في نزوعه إلى التركيز والتداخل وتجاوز الفروق الدقيقة بين الأشياء .

وعلى هذا يستند القول بأن للدلالة المجازية السبق والأولوية ، إلى مقارنة هذه الدلالة بما نملكه من نظرة موضوعية منطقية إلى الأشياء .

ويبدو أننا ورثنا من إنسان تلك الثقافة ، الكيفية اللغوية التي كان يعبر بها عن تصوره وادراكه للواقع ، وأننا برغم ما نملك من نظرة موضوعية ، ما زلنا نحتفظ بتلك اللغة المفعمة بالحياة والرموز . « ولعل الصفة الأسطورية للتراكيب اللغوية والمفردات اللفظية ، من المسلمات التي يعول عليها العلم الحديث في أصل اللغة وفي ذلك يقول «Herder» لم يكن عجباً والطبيعة تدوي ، أن تكون في نظر الانسان الحساس ، حية تتكلم وتعمل ، .... والمتوحشون من أهل أمريكا الشمالية لا يزالون يعتقدون أن الحياة منبثة في كل شيء ، وأن كل ما في الوجود له جنه وروحه ، وإلى مثل ذلك كان يذهب الإغريق والشرقيون على ما تشهد به معاجمهم القديمة . فالأشياء شبيهة بما كانت عليه الطبيعة بالنسبة لصانعها مكان مقدس ، مملكة الكائنات الحية العاملة ... العاصفة التي تزمجر ، الريح الرخاء والينابيع البلورية والمحيط الأعظم ... ... والعالم الأسطوري

يتغذى من تلك المصادر التي كانت أفعال اللغة القديمة وأسماءها ، فكان المعجم الأول معبداً له صوت وجلبة »[1] .

ولقد أشربت ألفاظ الأساطير وتراكيبها اللغوية ، عقيدة الانسان وطريقة تفسيره للأشياء ، وعلى هذا الأساس تبدو مجازية الدلالة اللغوية في الأسطورة ، تعبيراً عن عبادة الكلمات والايمان بقدرتها الخارقة على التأثير ، فالكلمة بحسب المفهوم الأسطوري ، ليست مجرد دلالة إشارية إلى الموضوع ، إذ الموضوع نفسه محضر في الكلمة متحد بها ، وهي ليست مجرد نسق صوتي أو شكل مرقوم ، إذ إن فيها من القوة والحياة والمعنى ما يجعلها قادرة على أن تتجسم وتنفذ تأثيرها الفعال في الأشياء .

وليست الرقى والتعاويذ والطلاسم التي زخر بها فولكلور الشعوب والأجناس وما نصادفه أحياناً من ربط بين حركات الحروف والكلمات وبين الطبائع والأسطقسات والأمزجة وحركات الأفلاك والمولدات ، سوى تجسيد لايمان عميق بالقدرة السحرية الهائلة التي تنطوي عليها الكلمات .

وهكذا تكشف اللغة الأسطورية المفعمة بالمجاز عن الاعتقاد في القوى السحرية للألفاظ ، وما أشبه البدائي في ذلك بالطفل ، « فكما يتعلم الطفل أن للألفاظ قوى سحرية .... فكذلك البدائي عندما ينقل هذه التجربة الأولية الى الطبيعة في كليتها وشمولها ، اذ الطبيعة لا تعدو أن تكون بالنسبة له مجتمعاً كبيراً ، وهكذا تصبح القوة الاجتماعية للكلمة في نظر العقل البدائي ، طبيعية ومجاوزة للطبيعة ، وباختصار ، يمكن القول بأن الأسطورة قد ظهرت على نحو أصيل بوصفها تفسيراً سحرياً لقوة

(١) التركيب اللغوي للأدب ، د . لطفي عبد البديع ، ص ٢٥ .

الألفاظ ، وعلى نحو مشابه أتاحت الصورة السحرية للعقيدة الأسطورية فرصة الظهور » [1] .

ولا يخفى أن لغة الأسطورة قد ارتبطت في تعبيرها عن أفكار الإنسان وانفعالاته بالمستوى الوجداني الحدسي ارتباطاً بدا كما يقول كاسيرر في اندماج المعنى بالمدرك الحسي ، وفي اعتبار المجردات أشياء مادية . وتدل الكلمة في لغة الأساطير على أن محتوى الفكر ليس رمزاً تقليدياً مألوفاً ، وإنما هو متزوج بموضوعه في وحدة لا تنفصم ، وبدلاً من التعبير الذي قد يكون أكثر أو أقل ملاءمة نجد علاقة من الهوية والتطابق بين الصورة والموضوع ، بين الاسم والمسمى [2] .

وكما أثار الدارسون الجدل حول اللغة والفكر فيما يتعلق بأولوية أحدهما على الآخر ، أثاروه حول التصور اللغوي الأسطوري . وقد انتهى فلاسفة الأسطورية المقارنة في هذا الصدد ، ادلبرت كوهين وماكس موللر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، إلى القول بأولوية التصور اللغوي على الأسطوري ، كأنهم يذهبون إلى أن الأسطورية ثمرة من ثمرات اللغة ، وفسروا المجاز الأصلي الذي يوجد في كل صياغة أسطورية بأنه ظاهرة لغوية في جوهرها [3] .

وقد عارض كاسيرر نظرية موللر التي ذهب فيها إلى أن الأسطورة مدينة في ظهورها لاستخدام الألفاظ على نحو مجازي ، ورأى كاسيرر أن الأسطورة إنما ظهرت باعتبارها نتيجة التوظيف الطبيعي للغة في الطفولة

---

(١) The Philosophy of E-Cassirer P. 507 ، وأنظر أيضاً :
E.C., Essay on man, P. 109, 110.

(٢) E. Cassirer, Language and Myth, PP. 57, 58.

(٣) التركيب اللغوي للأدب ، ص ٢٦ .

المبكرة وفي التجربة العتيقة للنوع الإنساني . (١)

ويدل رأي كاسيرر على أن الأسطورة وإن امتدت جذورها إلى المجاز اللغوي فان ذلك لا يعني أن اللغة قد بدت في إطارها المجازي على نحو مخالف لطبيعة الأمور ، وتجاوزاً لهذا الخلاف ، يمكن أن نهيب بالتصور الذي أهبنا به من قبل ، أعني الإحالة المتضايقة بين اللغة والأسطورة على أساس أن اللغة تعبير ، والأسطورة تصور ، ولا يتأتى لنا أن نفصل بين التصور والتعبير ، لأنهما في نهاية الأمر ، يندمجان في تأسيس بنية واحدة .

ولنا بعد ذلك أن نستبدل تصور المعية بتصور الأولوية ، والتصوران وإن كانا يحيلان إلى مقولة الزمان ، إلا أن تصور المعية من شأنه أن يجعلنا نتجاوز الفصل التعسفي بين مضمون التصور ومضمون التعبير .

وبناء على ما سبق يمكن القول « بأن اللغة قد أسست وربطت بين التصورات الميثيولوجية من جهة ، وأن معانيها الخاصة ، صور توظف على نحو أسطوري من جهة أخرى ، وقد نما هذان الشكلان معاً بوصفهما تصوراً وتعبيراً . (٢)

إن رمزية الدلالة اللغوية لم تقف عند حد الأسطورة ، ولكنها تطورت من الوظيفة الأسطورية إلى الوظيفة المنطقية ، وهكذا تبدو الأسطورة والمنطق والميتافيزيقا والعلم ، نتائج للرمزية اللغوية في مراحل مختلفة وبعبارة أخرى تبدو أشكالاً مصوغة في أنساق من الرموز التي تكشف لنا

---

(١) The Philosophy of E.C. P. 507. وانظر أيضاً لكاسيرر Essay on man, P. 109

(٢) The Philosophy of E. Cassirer, P. 287.

عن التطور الذي طرأ على مضمون الدلالة عبر مراحل التاريخ . وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في المقولة السادسة من هذا الفصل .

٦ ـ تطور الدلالة اللغوية

لا يتأتى لنا الوقوف على تطور رموز اللغة ودلالاتها ، إلا إذا قارنا مراحل اللغة بعضها ببعض . وأول ما يتكشف لنا في هذه المقارنة ، الأسطورية بوصفها الشكل الأقدم من الناحية التاريخية .

وقد رأينا من العرض السابق كيف تأسست رموز الأساطير ودلالاتها على الإسقاط والتكثيف والإيمان بالطبيعة السحرية للكلمة ، والحسية التي ظهرت في تجسيم المجردات واعتبارها أشياء ذات طبيعة مادية ، والهوية بين الاسم والمسمى والرمز وما يرمز اليه في سياق يحيل إلى تركيب وجداني حدسي .

وتنتمي رموز اللغة الأسطورية من هذه الناحية ، إلى نظرة تعاطفية مشوبة بالانفعال ، وهي نظرة توضح لنا الكيفية التي أدرك بها إنسان الثقافة الأسطورية عالم الطبيعة بوصفه الأنت الحية المقدسة ، التي تصورها في وعيه الفطري متشخصة تفعل وتنفعل لشعائره وطقوسه ولغته .

وقد بدت هذه الصفة الأسطورية للدلالة أمراً ضرورياً لتطور لغتنا ومنطقنا ، « إذ كان من العسير معرفة العالم الخارجي وتصوره بدون ذلك المجاز الجوهري وتلك الأسطورية الكلية ، وبغير أن ننفخ من روحنا

الذاتية في فوضى الأشياء ، لنعيد صنعها ونخلقها خلقاً جديداً طبقاً لصورتنا » [١] .

ولم تلبث تلك الطبيعة السحرية الكامنة في اللغة القديمة ، أن تعرضت للزوال ببروز أزمة الحياة العقلية والأخلاقية في حياة النوع الإنساني ، فمنذ أن اكتشف البدائي أن الطبيعة لا تدرك لغته ولا تفهمها ، تلاشت وظيفة الألفاظ السحرية ، لتحل محلها الوظيفة السيمنطيقية » [٢] .

وبحلول الوظيفة السيمنطيقية اكتسبت الدلالات والرموز اللغوية طابعاً أكثر موضوعية وتحدداً ، وفقدت الكلمة بوصفها رمزاً ، تلك المرونة القديمة التي تمكنها من احتضان المتناقضات وتجاوز الفوارق الكيفية الدقيقة .

ولقد ارتبطت الوظيفة الأسطورية للدلالة بتلك الكيفية السحرية التي بدا بها العالم لوعي الإنسان القديم وحيث إن تلك الكيفية ليست أمراً عارضاً ، وإنما هي موقف مصحوب بظهور عالم السحر المتضايف مع الشعور ، فقد كان لا بد للغة الأسطورية أن تشرب دلالاتها الموقف السحري في إطار اللوجوس مفهوماً بوصفه مركباً روحياً بشكل عام ، أما اللوجوس بمعنى التفكير في التصورات العامة ، فهو الذي بانبثاقه انحسرت الوظيفة الأسطورية للدلالة ، لكنها ما زالت كامنة فينا على نحو من الأنحاء .

ويذهب بعض العلماء في مجال الموازنة بين الدلالة السحرية والدلالة العلمية إلى أن السحر مشابه للعلم في أن له دائماً هدفاً محدداً مرتبطاً بالغرائز والضرورات الإنسانية . بل أن فريزر قد سمى السحر علماً زائفاً .

ويمكننا في نطاق الموازنة بينهما أن نتبين أنهما كما يقول Malinowski

---

(١) التركيب اللغوي للأدب ، ص ٢٦ .

(٢) The philosophy of E. Cassirer, P. 507.

يقدمان تقنية خاصة ، فبينما يبدو السحر قائماً على تجربة محددة للأحوال الانفعالية التي لاحظ فيها الإنسان نفسه أكثر من ملاحظته الطبيعة ، يبدو العلم مؤسساً على الاقتناع بما يحكم التجربة والجهد والعقل من قوانين ، وبينما يملي المنطق في العلم نظريات المعرفة ، تنبني المعرفة في السحر على تداعي الأفكار بتأثير الرغبة .

وتدلنا الحقيقة التجريبية على أن بنية المعرفة العقلية وبنية المعرفة السحرية يتجسدان في نمطين مختلفين من التقاليد والخلفيات الاجتماعية ، إذ يؤسس النسق العلمي مجال ما هو دنيوي ، أما النسق السحري ، فانه بضربه حول نفسه سياجاً من الطقوس والأسرار والتحريمات التابوية ، يحاول أن يتمم مجال ما هو مقدس [(١)] .

ولا يخفى أن تطوراً هائلاً قد ألم بالدلالة اللغوية في شكلها المنطقي ، حيث لم يعد النسق الرمزي للدلالة يحيل إلى الذاتي والمجازي وما يكتنفهما من خيال وانفعال ، وإنما أحالت الدلالة المنطقية إلى الموضوعي والحقيقي وإلى مبادىء الفهم وقوانين الذهن .

وهذا ما نلحظه في المنطق بكل أشكاله ، أعني المنطق الخالص والمنطق الترنسندنتالي والمنطق الوضعي إذ تعول كل هذه الأشكال والأنساق على دلالات رمزية ، تنقي اللغة من شوائب المجاز ، وتتجه إلى التعرف على صورة الفكر وطبائع الأشياء .

والمنطق كله بسبيل الرمز اللغوي وان تعددت صوره وأشكاله ؛ فالدلالة الرمزية أساس المنطق الخالص في بحثه عن صورة الفهم ، وأساس

(١) انظر Bronislaw Malinowski, Magic, Science and Religion and other essays, with an introduction by, Robert Redfield, New York 1954, PP. 86, 87.

المنطق الترنسندنتالي في تحديده للتصورات التي لها علاقة قبلية بالموضوعات . والمنطق الوضعي أيضاً في قيامه على التحليل اللغوي وتحديد الدلالات بالمطابقة بينها وبين عالم التجربة والظواهر ، يهيب باللغة ، ويعول عليها بوصفها نسقاً من الرموز .

وليست الميتافيزيقا بمعزل عن رمزية الدلالة اللغوية ، سواء في ذلك الميتافيزيقا التوكيدية التي تستخدم العقل استخداماً متعالياً وتتجاوز حدود التجربة الإنسانية والميتافيزيقا الصورية التي تستخدم العقل استخداماً باطناً وتحدد موضوعات العيان الحسي بواسطة التصورات الخالصة .

أما العلم فانه بسبيل الرمزية التجريبية التي تبني صورة للعالم وتحيل إلى الظواهر المادية ووضعية التجربة ، وهي من هذه الوجهة رمزية قوامها التفسير والاختزال .

وقد لخص كاسيرر التعارض بين شكل الحدس الأسطوري والإدراك الواقعي العلمي بقوله : « في عالم التصور المنطقي يسود ضرب من الضوء المنتشر ، وكلما ازداد التحليل العلمي ، ازداد هذا الوضوح والسطوع انبساطاً . أما في العالم التصوري الخاص بالأسطورة واللغة ، فيوجد دائماً إلى جانب هذه التعيينات التي تنبثق منها أشد الأضواء قوة ، تعيينات أخرى تبدو ملفوفة في ظلام حالك وبينما تصبح بعض محتويات الادراك مراكز لقوى لفظية أسطورية ، يبقى بعضها الآخر تحت عتبة المعنى »[1] .

وليست الفلسفة ذاتها بوصفها تأسيساً للمعرفة الإنسانية ، بمعزل عن البناء الرمزي من حيث اللغة التي تصوغ بها ما تثيره من إشكاليات . بل

---

(١) The philosophy of E. Cassirer, P. 390, Language and Myth, P. 91.

إنها في عصرها الباكر ، أهابت بلغة الأساطير ورموزها ، ضرباً للأمثال ، وإيضاحاً للأفكار والتصورات .

وربما كان أفلاطون في محاوراته ، من أبرز هؤلاء الفلاسفة الذين توسلوا برموز الأساطير. وفي هذا السياق يقول M. F. Ashely Montagu في تعليقه على مذهب كاسيرر في التفكير الأسطوري: « بما أن معرفة عالم من الأشياء والخصائص التجريبية ، تبدو مسبوقة زمنياً بمعرفة عالم تميزه قوى أسطورية ، وبما أن الفلسفة المبكرة ، استقت قواها الروحية من أسس تلك العوالم الأسطورية ، ... فان تلك العوامل من الأهمية بحيث ينبغي أخذها بعين الاعتبار ، ..... وإذا ما تناولنا الأسطورة بوصفها تعبيراً غير مباشر عن الحقيقة ، أمكن فهمها على أنها محاولة تشير إلى الطريق واعداد للفلسفة » [١] .

وقد أشارت سوسانا لانجر إلى أن الرمزية معلم من معالم الفلسفة المعاصرة بل إنها على حد تعبيرها : « مفتاح الفلسفة الجديد ، والإنسان بما هو إنسان إنما يحد بقدرته على الرمز ، فهو يستعمل الرموز اللغوية وغيرها ليدل على ذكرياته وآماله ، ويصور فيها ما غاب عنه وما بعد من أشياء حقيقية وخيالية ، وإنما ينهض بناء المعرفة الإنسانية بازائنا ، لا من حيث إنه جملة لمعلومات حسية ، بل من حيث إنه تركيب من الحقائق التي هي سبيل الرموز والقوانين التي هي سبيل دلالاتها » [٢] .

وعلى هذا النحو لا يقتصر الرمز اللغوي على مجرد الدلالات المجازية في لغة الأسطورة والشعر ، إذ قد وقفنا من خلال العرض السابق على أن مفهوم الرمز قد اتسع حتى شمل ما أبدعته الروح الإنسانية عبر مراحل

---

(١) The philosophy of E.C., P. 367.

(٢) التركيب اللغوي للأدب ، ص ١٤٩ .

التطور التاريخي من أشكال ثقافية ، هي في نهاية الأمر رموز وتجليات موضوعية للفكر ، وتعبير عن بعد إنساني أصيل لم تكن الأشياء لتتألق إلا في ضوء شهادته على الوجود والموجود .

ومن البديهي أن هذه الشهادة التي أدلى بها الإنسان ، ذات طبيعة لغوية في المحل الأول . وهذه الشهادة كما قال هيدجر ، هي التي جعلت العالم حاضراً ومنكشفاً للوعي .

ولنا أن نتساءل كيف كان يمكن أن تكون ثم معرفة وصلة بين الوعي والظاهرات بدون اللغة وأنساقها الرمزية ؟ ألسنا قد أشرنا بواسطة هذه الرموز إلى الأشياء فعيناها وفتقنا رتقها ، وحولنا العالم كما يظهر للشعور إلى لغة وكلام ؟

بلى ، وأمكننا بواسطة رموز اللغة بعد أن ميزنا الأشياء وجعلناها في وضع انكشاف ، أن نثبتها في تصورنا ووعينا ، وأن نسمي باللغة التصورات والمدركات الحسية ، وأن نعبر بها عن أشد الأشياء جلاء وأوغلها خفاء .

وأن مما تختص به طبيعة اللغة كما يقول Bruno Snell « أن تتوسط بين الفردي والعالمي ، بين الذاتي والموضوعي ، بين الاعتباطي والضروري ، إنها النظام الظاهري للمشاركة في التجربة الإنسانية التي نعيش داخلها ونساهم فيها »(١) .

وإذا كان للغة هذا الدور الفعال في تسمية الأشياء واقتناصها وإلقاء شبكة محكمة من العلاقات عليها ، فان لدلالتها الرمزية في مجال الإستطيقا ما يجعلها قادرة على التأثير والإيحاء ، وهذا ما سنطرحه في الفصل الثالث .

(١) Truth, Myth and Symbol, PP, 110, 111.



الفصل الثالث

الرمز الشعري

١ ـ الرمز في إطار تصور عام

٢ ـ طبيعة الفن

٣ ـ ماهية الجمال

٤ ـ التضايف بين طبيعة الشعر والبنية الرمزية

١ ـ الرمز في إطار تصور عام

ينتسب الرمز الاستطيقي من جهة إلى الفن بوصفه إرساءً لقيم جمالية وتتمة للسلسلة المتعضية من النشاط والفكر الاستعاريين ، وينتسب من جهة أخرى إلى ما أطلقت عليه فلسفة الثقافة الأقانيم الثلاثة التي اتخذت الروح من خلالها طابعاً موضوعياً ، تجلى في الوحدة العينية التي تلبست بهذه الأشكال الرمزية .

ورغم أن الاستطيقا مبحث يتمم النسق الفلسفي في أي مذهب ، ويدرس القيم الجمالية التي أبدعتها الحاسة الانسانية في تشوقها إلى المثل الأعلى ، وفي توثبها الدائم إلى تحقيق قدر أكبر من الانسجام والتوازن ، إلا أننا سندرس في هذا المجال الرمز الاستطيقي كما يتجلى في طابعه اللغوي.

وهذا في الحقيقة هو ما جعلنا نتوسع قليلاً في عنوان هذا الفصل عندما وسمناه بالرمز الشعري ، لأننا إنما حملنا الرمز على الشعر ، ونحن نعني به في هذا السياق معنى أوسع مما قد يتبادر فهمه الى الأذهان .

وهذا المعنى هو الذي حملنا على القول بأن الرموز التي دارت في بعض أنواع النثر ، يمكن أن ينظر إليها بوصفها رموزاً شعرية ، بشرط أن نتجاوز في هذا القول ، الإختلاف النوعي من حيث الشكل والإيقاع ، إلى الماهية العامة لفن القول من حيث إنه استعاري وتسمية مجازية للأشياء .

ولقد وضح لنا من العرض السابق كيف اتسع مفهوم الرمز حتى شمل في النهاية كل أشكال الثقافة الإنسانية ، والرموز بهذا المعنى ، ما ورثناه منها وما نشارك في صكه على مر العصور ، تخدم أغراضاً كثيرة . ووظيفة الرموز الأولية أن تعبر عن طائفة من الأشياء ذات الطابع الكلي ، « وقد تعبر عن الأشياء الحاضرة والأشياء الغائبة ، ماضية كانت أو في المستقبل ، وقد تصور الأشياء اللاموجودة والأشياء المستحيلة الوجود ، وقد تستخدم في الكشف عن الأشياء المجهولة ، وهكذا تخدم الرموز الإنسان في وظائف التذكر والتوقع والتعرف والإدراك الحاضر للأشياء ويصبح التوقع نبوءة إذا تضمن الرمز روابط اتصالية ذات طابع يقيني ، وتبدو علاقة العلية في هذا الصدد ، ذات أهمية قصوى » [1] .

وفي ضوء هذا المفهوم تبدو الكيفيات الحسية رموزاً إلى عمليات فيزيائية ، وهكذا يمتد الرمز ليشمل إلى جانب ما هو حيوي ، ما هو فيزيائي . وعلى هذا النحو فسر Paul R. Miller وغيره الإحساس تفسيراً فسيولوجياً من خلال تغيرات مادية ، نظر إليها بوصفها عمليات رمزية .

فالأحاسيس التي تنشأ على سطح الجسم ، تخضع لتغيرات ، هي بمثابة عمليات رمزية . فعندما يحدث الموضوع الذي يلمس سطح الجسم أثراً آلياً ، فانه يتحول إلى نبضة كهربية تسري خلال العصب السطحي بوسائل كيميائية ، وعندئذ يتغير وضع الدائرة الكهربية التي تربط بين عدة خلايا عصبية ، كما يتغير التركيب الكيميائي للجزيء في خلية عصبية أو أكثر . وعند هذا الحد يدرك الفرد أو يفسر الإحساس في ضوء ما هو معروف سلفاً ، بوصفه صورة أصلية autochthonous image يترجمها إلى لغة سواء كانت فكراً شخصياً أو كلاماً منطوقاً .

---

(١) Truth, Myth and Symbol, P. 114.

وحيث إننا لا نملك أحاسيس خالصة ، وحيث إننا نحول إدراكنا لهذه الأحاسيس غير الخالصة إلى صور ترمز إلى ما نحس به وندركه ، فان إدراكاتنا الحقيقية رمزية بالضرورة بسبب حيوية جهازنا العصبي الذي يرمز هو الآخر إلى الإحساس حال حدوثه عن طريق اختزال الأحاسيس الخارجية البعيدة عن المركز وتحول المنبه عن شكله الأصلي الخارجي « ضغط آلي ، موجات ضوئية ، موجات صوتية ، ....الخ» إلى نبضة كهربية تنتشر في الجهاز العصبي بواسطة تغيرات كيميائية حيوية ، وهكذا يبدو تكوين الصورة الأصلية ، ظاهرة بيولوجية في المحل الأول[1].

وعلى هذا النحو يتسع مفهوم الرمز ليعبر عن عمليات فسيولوجية وفيزيائية وليس على هذا الاتساع من اعتراض ، بشرط أن نميز بين مظهرين للرمز ، أحدهما عملي تجريبي والآخر نظري خالص. فمثل هذا التمييز يتيح لنا ألا نخلط بين التطورات والمستويات ، كما يحذرنا من محاولة أن نفسر البناء الرمزي للعمليات العليا الخاصة بالتذكر والتصور والتخيل ، بردها إلى سلسلة من التحولات والتغيرات المادية في صميم جهازنا العصبي وفي التركيب الكيميائي للجزيئات والخلايا ، لأننا عندئذ نفسر الأعلى بالأدنى ونبسط الدماغي على النفسي ، بحيث نجعل الحالات النفسية في وضع تناظر وتواز رمزي ، نجد جذوره في أصول ميتافزيائية.

وإلى هذه النزعة وجه برجسون في فلسفته الحيوية نقده مبيناً أن الحالة الدماغية ترسم للحالة النفسية مفاصلها الحركية ، إذ إننا قد نعرف الحالة الدماغية التي تصاحب حالة نفسية معينة ، ولكن عكس هذا غير صحيح ، فرب حالة دماغية واحدة تقابلها حالات نفسية متنوعة.

ومن ثم ينبغي تعديل التصور الخاص بالوضع الرمزي للعمليات

---

(١) Paul R. Miller, Sense and symbol, PP, 234, 264.

الفسيولوجية والعمليات النفسية على أساس أن النفسي يضفو نشاطه على الدماغي ، فحين أفتح عيني وأغمضها حالاً ، فان الإحساس الضوئي الذي أشعر به ، والذي يحتل لحظة من لحظاتي ، هو مكثف تاريخ طويل يتعاقب في العالم الخارجي .

وعلى هذا النحو يتغير وضع الدلالة الرمزية للاحساس والادراك ، بحيث تكثف الإحساسات الواقعة عند ملتقى الشعور والمادة في ديمومة شعورنا ، عصوراً طويلة مما يمكن أن نسميه على سبيل المجاز ديمومة الأشياء . وفي ضوء هذا النقد الحيوي ترمز الإحساسات إلى الديمومة [1] .

ويمكننا في ضوء هذا النقد ، أن نرفض كل مذهب أو اتجاه يحلل الحاسة الاستطيقية ، بردها على نحو نهائي ، إلى نظام آلي محكم يتمثل في مبادىء فزيائية تخضع للحتمية والعلية المادية ، إذ لو أمكن أن نرد الابداع الفني والحساسية الاستطيقية بوصفهما نشاطاً نفسياً وروحياً ، إلى حالات عضوية موازية ، لأمكن أن نتنبأ بما سيكون عليه العمل الفني ، ما دمنا نملك ما زودنا به علم التشريح وعلم وظائف الأعضاء من خريطة دقيقة للجسم ، ولأمكن كلما لزم الأمر ، أن نقيس ما تنبأنا به بعد تحققه ، ومن البديهي أن الفن بوصفه نشاطاً استطيقياً ، يند عن هذه المحاولات التي لا تجدي إلا في التعرف على بعض المظاهر الخارجية .

---

(١) انظر في هذا الموضوع / برجسون ، الطاقة الروحية ، ترجمة د. سامي الدروبي الهيئة المصرية العامة ط ١٩٧١ ، انظر أيضاً لبرجسون :
Matiere et memoire, Paris 1896.

٢ ـ طبيعة الفن

أولاً : من خلال منهج التحليل النفسي

في مجال الفن تتعدد التصورات والاتجاهات تعدداً يوحي بأن كل من حدد طبيعة الفن ، إنما صدر عن موقف شخصي وأحكام ذاتية ومزاج فكري ونفسي معين ، ولا يختلف الأمر عن ذلك في تحديد طبيعة الشعر وماهيته .

وأبرز من يصادفوننا في هذا المجال أصحاب التحليل النفسي أمثال فرويد وتلامذته وأتباعه ، ارنست جونز E. Gones وهانز ساكس H. Sachs وأوتو رانك O. Rank وبريل A. Brill وشارل بودان C. Baudouin وأوتو فنكيل O. Fenickel وبراون J. F. Brown وادمون برجلر E. Bergler .

أما فرويد فقد قال عن الفن في كتاب « الطوطم والتابو » إنه هو الميدان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر ، ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ، ينتج ما يشبع هذه الرغبات »[1] .

وقد أضاف فرويد إلى الخبرة اللاشعورية في الفن ، التسامي بوصفه العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفني ، وذهب ارنست جونز إلى القول بأن الخصائص الرئيسية للآليات التي تساهم في الإبداع الفني ، مشابهة إلى حد بعيد للآليات التي تقوم وراء عمليات ذهنية غير متماثلة في الظاهر

---

(١) الأسس النفسية للابداع الفني / د . مصطفى سويف ، دار المعارف طالثانية ١٩٥٩ ص٧٣
وانظر أيضاً S, Freud, Totem and Taboo, trans by, A.A. Brill.

كالنكتة والأعراض العصبية والأحلام وربما كان الفرق الجوهري بين الأحلام والإبداع ، أن الميكانزم الرئيسي في الإبداع هو التفكيك ، وهو عكس الميكانزم الرئيسي في الأحلام ، أعني التكثيف . وكذلك يرى هانز ساكس أن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعي .

أما يونج فقد بدا له اللاوعي الجمعي مصدر الأعمال الفنية العظيمة ، والعامل الحاسم عنده في مشكلة الابداع ، انسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقاً بها في الخارج نتيجة لأن الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتها ، وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه الليبدو إلى داخل الشخصية ، ويحدث أحياناً أن يثير أعمق مناطقها فتبرز بعض كوامن اللاشعور ، ويتعلق الليبدو بهذا البعض الذي برز ، ويزيده بروزاً بأن يمليه على الفنان ليخرجه في أعماله الفنية رمزاً يبدو أمامنا في وضح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلاً من الرمز المنهار [1] .

ولقد تعرضت هذه النظريات في الإبداع لنقد المذاهب والاتجاهات السيكولوجية الأخرى التي لم تر في مذهب فرويد إلا ضرباً من الثبات ، وانحرافاً عن التعليل الدينامي ، ونزوعاً مثالياً إلى التعليل بالعلة البعيدة ، وتعميماً تعسفياً لبعض نتائج التحليل النفسي ، أفضى ، كما يقول ادمون برجلر ، إلى ما يسمى بأغلوطة المماثلة في استنتاج أن عقدة أوديب هي حجر الزاوية في سلوك الفنان والعصابي على السواء .

---

(١) الأسس النفسية للابداع الفني ، وانظر أيضاً بعض المراجع الخاصة بفرويد ويونج :
Freud, Civilization and its discontents, tr. by, J. Riviere, London, 1930.
Freud, Leonardo de V'inci, tr. by, A.A. Brill, London 1932.
Jung, Modern man in search of a soul, London, 1941.
Jung, The integration of the personality, London 1941.

أما يونج في معالجته لمشكلة الإبداع ، فقد اتبع في منهجه ضرباً من القياس المنطقي الأرسطي ، فهناك مقدمات تتضمن النتائج ، ومهمة الوقائع أن تبرر هذه النتائج لأنها سابقة عليها ، ومن وراء هذه العملية ، فلسفة آلية حيوية لم تدرك الصفة التكاملية الدينامية في أعماقها [1] .

ثانياً : طبيعة الفن من خلال منهج تأملي استبطاني

هذه هي النتائج التي انتهى إليها التحليل النفسي ، معتمداً في دراسة الإبداع الفني على نظريات سابقة وفروض قبلية تمتحن في ضوئها النتائج والوقائع . ولم يكن الفلاسفة بأقل اهتماماً من علماء النفس من حيث دراسة الفن وطبيعته ، وقد قدموا لنا مجموعة من الفروض التي توصلوا إليها من خلال منهج نظري يعتمد على التأمل الخالص .

ومن هؤلاء نذكر على سبيل المثال ، هنري فردريك إميل ١٨٢١ — ١٨٨١ ،وجان ماري جويو ١٨٥٤ — ١٨٨٨ ، وهنري دلاكروا ١٨٧٣— ١٩٣٧ .

أما هنري إميل فيلخص طبيعة الفن في أنه قدرة على رؤية المثل الأعلى في الواقع والواقع في المثل الأعلى ، وعنده أن الفن الحق في جوهره مثالي ، بمعنى أنه يعمل على السمو الباطن بحياتنا وعلى امتلاء الوجود .

ويذهب جان جويو إلى أن تصور الفن شأنه شأن سائر التصورات ، ينبغي أن يدع نصيباً أوفر للتضامن الإنساني وللتبادل بين المشاعر وللتعاطف الجسماني والعقلي الذي يجعل الحياة الفردية والحياة الجماعية تميل إلى

---

(١) الأسس النفسية ، ص ٨١ : ٨٦ .

الامتزاج ، والفن كالأخلاق ، نتيجته النهائية ، انتزاع الفرد من ذاته وتوحيده مع الجميع .

وبعبارة أخرى ، الفن امتداد بواسطة العاطفة للجماعة إلى كل الكائنات في الطبيعة ، أو إلى الكائنات الخيالية التي ابتدعها الخيال الإنساني ، والفن قبل كل شيء مجموع من الوسائل الموحية ، وما يقوله غالباً ما يستمد قيمته الرئيسية مما لا يقوله ، بل يوحي به ويثير التفكير فيه ، والفن الكبير هو الفن الموحي الذي يقوم في إدراك روح الأشياء والتعبير عنها ، أعني ما يربط الفرد بالكل ، وكل قسم من الآن بالديمومة الأبدية [1] .

ويفهم دلاكروا الإبداع الفني على أنه يشارك في الحياة العميقة للجماعة الإنسانية ، فهو ليس مجرد تعبير ينتزع الأشياء من همودها ، ويوقظ عالماً نائماً ، وبهذا المعنى يبدو الفن هو العالم بوصفه تحقيقاً عينياً كاملاً للعقل في قوته المحضة للادراك والفعل . إنه يرمي إلى جعل الخارج مشابهاً للباطن ، ورد الواقع الخارجي إلى الروحية ، حتى يكون تجلياً لها وتعبيراً عنها [2] .

ولقد أفضى هذا المنهج التأملي عند الفلاسفة إلى مجموعة من الانطباعات والأحكام الكلية والقضايا العامة ، لا يفسر أي منها بدقة ماهية الفن وطبيعة الإبداع . ولا يعني هذا أن الأمر لدى الفلاسفة على وتيرة واحدة ، إذ نجد منهم من حاول إرساء هذه الماهية والكشف عنها .

وربما كان أرسطو من أشد الفلاسفة اهتماماً بدراسة الفن ، إذ قدم في كتاب الشعر ماهية الفن بوصفه محاكاة وتخييلا ، إذ المحاكاة على حد قوله : « أمر فطري موجود للناس منذ الصغر ، والإنسان يفترق عن سائر

---

(١) مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ج ٢ ، ص ٢٧٦ – ٢٧٧ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٢٦ – ٣٢٧ .

الأحياء بأنه أكثرها محاكاة ، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة »[1].

وقد سادت هذه الماهية الأرسطية قروناً طويلة ، وآتت في سياق الثقافة الغربية والعربية آثاراً واسعة ، إلا أنها لم تلبث أن تعرضت للنقد ، إذ المحاكاة ليست الطبيعة النهائية للفن بكل أشكاله .

ولم يكن عجباً أن نظر أفلاطون في ماهية الفن بوصفه محاكاة للمحاكاة ، فقد بدا ذلك له متمشياً مع مزاجه الفلسفي ، وعنده أن الفنان إنما يقلد الأشياء الحسية ، والأشياء الحسية بدورها تقليد للصور والمثل ، فالفن إذن تقليد التقليد أما الفلسفة فأرقى من الفن بكثير ، لأنها تتأمل الصور مباشرة لا تقليدات الصور ولهذا يجب أن يقترب الفن قدر المستطاع من ماهية الفلسفة [2] .

ولم يعن أفلاطون بهذا الاقتراب إلا أن تكون في الفن قدرة على الكشف عن الأشياء كما تبدو في أزليتها وقدمها ، وطموح إلى محاكاة المثل ومعاينتها بتجاوز الوسائط .

وإننا لنلمس تأثير تلك الماهية الأفلاطونية أبلغ ما يكون التأثير على Schopenhauer الذي حد ماهية الفن بأنه « تأمل الأشياء مستقلة عن مبدأ العلة الكافية » [3] .

وفي هذا التحديد نلاحظ الفرق الدقيق الذي بينه شوبنهور بين العلم

---

(١) الشعر لأرسطو ، ترجمة وتحقيق ودراسة د . شكري محمد عياد ، ص ٣٦ .

(٢) أفلاطون ، د . عبد الرحمن بدوي ، ط الرابعة ١٩٦٤ ، ص ٢٣٨ .

(٣) الفرد في فلسفة شوبنهور ، فؤاد كامل ط دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ٥٠ ، وانظر الاحالة فيه إلى مؤلف شوبنهور الأساسي :

Le Monde Comme Volonté et comme Representation tr, par A. Bureleau, Paris 1924, 3 Vol., V, I, P. 191.

والفن ، فبينما يسود مبدأ العلة الكافية في العلم ، نجد الفن يتأمل الأشياء كما هي في أبديتها ، ويعرف ما هو جوهري ثابت في جميع الظواهر ، متخذاً من هذا التأمل مادة للتعبير . وبينما يلهث العلم وراء سلسلة العلل والمعلولات يستطيع الفنان أن يجد في عمله الحد الذي يرضيه ، فهو ينتزع في الواقع موضوع تأمله من تيار الظواهر العابرة ، ويسيطر عليه أمام ناظريه ، ويصبح هذا الموضوع الذي لم يكن سوى جزء عابر في تيار الحوادث ، ما يمثل الكل وما يعادل تلك الفكرة اللانهائية التي تملأ الزمان والمكان ، ومن ثم فان الفن يتشبث بهذا الموضوع الخاص ويوقف عجلة الزمن لتختفي العلاقات جميعاً ولتبقى المثل التي تؤلف بالنسبة إليه موضوع تأمله .

وليس في هذا التأمل الخالص الذي يقدمه الفن أي نفع أو غناء من حيث الحياة العلمية ، وهو من ثم يضاد عند شوبنهور المعرفة العقلية التي هي من عمل العالم ، أما الفن فإنه عمل العبقرية ، وفي العبقرية نسيان كامل للشخصية وعلاقاتها جميعاً ، وإذ يخرج الفنان من شخصيته وينسى غاياته ومصالحه ، يصبح ذاتاً عارفة خالصة ، وعيناً ثاقبة تنفذ إلى سر الكون كوحدة [1] .

وقد نتفق مع شوبنهور في تصوره لطبيعة الفن من حيث إنه يضفي على الجزئي العابر ، طابع الكلية والشمول ، ولكننا لا نتفق معه في أن الفن انسلاخ من الشخصية ، وخلاص تام من الإرادة الجزئية التي بدت له ، كما بدت لحكمة الهند القديمة ، اللولب الخفي الذي يحرك عذاب الإنسان ، إذ الفن كان وما زال إبداعاً تتأكد فيه الذات وتسبق الإرادة الشخصية .

---

(١) انظر / الفرد في فلسفة شوبنهور ، ص ٤٩ — ٥٠ .

وإذا تركنا شوبنهور إلى فيلسوف وجودي معاصر، أعني Karl Jaspers فسنجد أنه يثير بصدد الطبيعة الأصلية للفن ، عدداً من المسائل التي يمكن ردها في النهاية إلى نسقه الفلسفي العام .

ولقد كشف ياسبرز في تأمله للفن عن أنه صلة بين المتناهي والكينونة ، كما كشف عن الخيال الفني من حيث إنه يبدو أكثر وأقل من حقيقة وجودنا في آن واحد فالفن — كما يقول — في معناه الجوهري ، « ..... واسطة بين الوجود المتناهي الزائل والكينونة الأبدية ... وصلة بين المواجهة والغرق الصوفي ..... ويبدو الخيال الفني أكثر وأقل من حقيقة وجودنا في الزمان ، فعندما يباشر الإنسان الوقائعية الخالصة لرغبات الوجود الفاترة ، يبدو الخيال الفني أكثر من حقيقة وجودنا أما إذا أنعم الإنسان النظر في الوجود الحقيقي ، وفي حده المكثف الموسوم بطابع المسؤولية ، فإن الخيال الفني يبدو أقل من حقيقة وجودنا » (١) .

ولم يكن غريباً أن يربط ياسبرز بين تصور الفن ومفهوم الشفرة ، فالفن وإن كان محاكاة للحقائق ، إلا أنه يتخذ من المحاكاة ذريعة للتعبير عن الشفرة ، وإذا كان العمل الفني على حد قول ياسبرز « يتطلب الموهبة المبدعة بوصفها قدرة على التعبير المميز الفريد الذي لا يستعاض عنه بغيره ، فإنه يتطلب من جهة أخرى ، الوجود بوصفه الماهية التي تشير إلى أصلها ، والتي تتحدث إلينا من خلال العمل الفني » (٢) .

وقد ميز ياسبرز في هذا السياق بين نمط فني يهيب بالمتعالي الخالص فيهب الشكل للتصورات التقليدية ونمط يهيب بالمتعالي المحايث ، وهو الذي

---

(١) The philosophy of Karl Jaspers, edited by, Paul Arthur Schilpp, first edition, 1957, P. 710.

(٢) Ibid, P. 711.

يعلمنا من جديد كيف نقرأ شفرة الوجود التي لا تظهر على نحو واحد في مختلف الفنون وإنما تظهر على أنحاء مختلفة .

« فما يلوح لنا بوصفه شفرة في الموسيقى ، هو الوجود الزمني العابر في تعبيره عن شكل كينونتنا ، وفي المعمار تنتظم الشفرة على نحو مكاني . بينما تبدو في الفن التشكيلي تركيباً وتضاماً فزيائياً .... أما الشعر والتصوير ، فانهما يتصلان بنا بواسطة عالم وهمي من الخيال [1] .

وهكذا تبدو ماهية الفن كما وضعها ياسبرز ، فالفن أولاً كشف وإلهام بمعنى أنه يخرج المدرك في شكل ويمنحه صورة ، وهو من هذه الوجهة كشف عن الكينونة التي تبدو « الجماع الكامل للموجودات الظاهراتية التي تتكشف فيها طاقات العالم وقوى الوجود ، والكلية غير المعطاة ، وعمق الوجود الذي تتحد فيه الأرض الطبيعية للعالم والحرية الأساسية لقدرنا الذي يتجاوز المحسوس . والكينونة التي يكشف عنها الفن هي في النهاية ، الواحد واللاتناهي غير المشروط والشمول والمنبع الأول والكلي »[2] .

وإلى جانب هذا الكشف ، يقوم الفن بوصفه وسيطاً ، نقرأ من خلاله شفرات الطبيعة والتاريخ والإنسان ، بشرط أن ينبثق هذا المتوسط على مستوى حدسي .

إن الأمر فيما يتعلق بطبيعة الفن وماهيته الأصيلة ، لا يبدو يسيراً ؛ فثم كثرة من التصورات والمذاهب والآراء التي ترد في النهاية إلى منهجين أساسيين ، المنهج التجريبي ، والمنهج الاستبطاني التأملي ، ولكي نكون تصوراً لماهية الفن ، لا يمكن بحال أن نضرب هذه المذاهب بعضها ببعض ، كما لا يمكن أن نلجأ بواسطة التركيب التعسفي إلى تبني وجهة نظر تلفيقية .

---

(١) Ibid, P. 711.

(٢) Ibid, P. 617.

وحيث إننا نحينا فكرتي المعارضة والتلفيق ، فإنه لم يبق أمامنا إلا أن نتبنى نظرة نقدية لا تتلقى التصورات بالإذعان والقبول ، وإنما أولاً بتخليص الخبرة الجمالية للوعي، حتى يمكن تأسيس عيان ماهوي للظاهرة ؛

والذي يبديه فحص المناهج السابقة ، أن تصورات المنهج التجريبي ، قد تفيد في تحليل الفنان ذاته ، ولكنها لا تفسر باقناع كاف ، طبيعة الفن مأخوذاً في تصوره الشامل . وربما كان من أشنع أخطاء هذا المنهج الاعتساف في توكيد التناظر بين العصابي والفنان .

ويعد يونج من بين علماء المنهج التجريبي ، أبعدهم حدساً إذ أحال الإبداع إلى مبدأ أكثر كلية وشمولاً ، ولا شك في أن تصوره للاوعي الجمعي ، يعين على إدراك الفن بوصفه تتمة للوحدة الثقافية في إطارها التاريخي ، لكنه لم يلبث أن أهاب بمبدأ الليبيدو المنسحب إلى الداخل ، لتفسير النشاط الإبداعي الذي يتجه إلى تكوين بدائل رمزية يتخذ مادتها من موروثات الذاكرة الجماعية ، فهل الفن في جوهره النهائي بسبيل الموروث ؟ .

إن الرموز العتيقة والأساطير الضاربة في القدم مما يهيب به الفن ، ولكن ما زال كل فن عظيم قادراً على أن يضيف إلى هذا الميراث الإنساني المشترك ما يستحدث من صور وأفكار ورموز .

ولقد أهاب المنهج التأملي في إرساء ماهية الفن بتصورات شتى تشمل الواقع والمثال والمشاركة في الحياة العميقة للجماعة ، والمحاكاة وتأمل الأشياء من منظور ما هو أبدي ثابت ، والإلهام والكشف عن الكينونة . وكل تصور من هذه التصورات يبدو صحيحاً في حد ذاته ، ولكن أياً منها لا يؤسس الطبيعة الأساسية التي تميز الفن . ولتحديد هذه الماهية ينبغي أن نتجه مباشرة إلى القيمة الاستطيقية ، إذ الفن في جوهره خبرة جمالية

ونشاط استطيقي يعيد تركيب العالم المعطى في الشعور بطريقة تتجاوز سلبية المحاكاة إلى ضرب من دينامية الإبداع .

وفي صميم هذا النشاط المبدع ، تتركز قوى النفس ، وتستقطب الإنفعالات والعواطف والتصورات والمدركات الحسية والتخيلية ، والذكريات وما يزخر به الشعور واللاشعور من خبرات بعضها فردي ، وبعضها مما شارك الجنس الإنساني في صنعه .

وإذا كنا نلمح في بعض الفنون طابعاً عملياً ، فان ذلك لا يعني ارتباط الفن بسلوك برجماتي ، وعندما نسأل أنفسنا ما جدوى الفن ؟ فإننا في الحقيقة ننقل أساليب الحياة العملية لنطبقها على نمط مختلف تمام الإختلاف ، مما يجعلنا نسيء الوضع كما نسيء الفهم ، لأننا عندما نقول إن الفن لا منفعة فيه ولا مضرة منه ، فإننا لا نعني أنه لهو عابث يخلو من الجدوى ، أو أنه ترف زائد وزينة عارضة ولعب فارغ ، وإنما نعني أنه يطلق ربقتنا مما ألفنا واعتدنا في حياتنا اليومية ويجعلنا ننسلخ من سياق الكسب والخسارة ، مستولداً من المألوف والمعهود والمكرر ، الدهشة التي تستولي علينا وتحدينا ، ويحررنا من العواطف السيئة والمشاعر المكبوتة ، فيعيد إلى حياتنا النفسية والروحية النظام والتوازن ، فتمتلىء وتتفتح على المشاركة فيما يخصب الوجود.

إن الفن على حد ما يقول Harry Slochower في تعليقه على فلسفة كاسيرر ، « يمنحنا صورة أكثر حيوية وثراء من الصورة التي يقدمها العلم ، ....وحيث تربط أشكال أخرى من الفعالية الرمزية الكلي بالجزئي ، فإن الفن يبدو أكثر اقتراباً من هذه الغاية التي يصل إليها من خلال رمزية محايثة » [1] .

---

(١) The philosophy of E. Cassirer, P. 644.

٣ ـ ماهية الجمال

اذا كان الشعر في أساسه بنية أستطيقية ، فمما يلائم السياق أن ننظر في حقيقة الجمال وماهيته ، كما نظرنا من قبل في ماهية الفن وطبيعته .

وليس بخاف ما ينطوي عليه هذا المبحث من تشعب وصعوبات ترد في النهاية إلى ما يثار في هذا الصدد من تساؤل عن كنه الجمال وحقيقته ، وعما إذا كان خاصية ذاتية للجميل أو انطباعاً ذاتياً ينحل إلى الوعي ، وثم أسئلة أخرى تتناول العلاقة بين مفهوم الجمال ومفاهيم اللذة والمنفعة والخير والانسجام ، كما تتناول حقيقة الجمال من حيث كونه مطلقاً أو نسبياً ، والفرق الأساسي بين الجميل والجليل إلى آخر هذه التصورات والأفكار التي عالجتها الاستطيقا بوصفها فلسفة للجمال .

وربما كان أفلاطون أكثر الفلاسفة الأقدمين اهتماماً بالبحث عن القيمة الأستطيقية في الفن ، والواضح من مذهبه الفلسفي أنه ربط بين الجمال والأيروس أو الحب بأنواعه المختلفة ، وعنده أن « أول مرتبة وأحطها هي التعلق بالأشياء الجميلة ، وتعلوعليها مرتبة ثانية ، فيها يتعلق الإنسان بالحقائق الفنية من حيث إنه يوصلها إلى الغير ، وفوق هذه المرتبة مرتبة ثالثة ، فيها يتعلق بالعلم بوصفه علماً وبالجمال من حيث هو جمال ، والمرتبة العليا والأخيرة هي المرتبة التي يتعلق فيها بالماهيات والصور وحدها بصرف النظر عن كل شيء آخر » [1] .

وكما كشف أفلاطون عن العلاقة بين الجمال والأيروس ، أبرز الصلة بين الجمال والخير ، وأضفى على القيمة الأستطيقية عنصراً أخلاقياً ،

---

(١) أفلاطون / د . عبد الرحمن بدوي ، ص ١٤١ .

فالجمال عنده جمال الحق أو جمال الخير . وقد أشار في محاورة فايدروس إلى ما نعته بالجمال الجزئي في مقابل الجمال الحقيقي المطلق الذي يمثل عنده الصور الكلية والماهية العامة ،وقد تناول هذه الفكرة ذاتها بالتحليل في محاورة المأدبة ، حيث تأمل الجمال بوصفه ماهية مطلقة ثابتة أزلية [١] .

وليس يخفى أن هذا التصور الأفلاطوني في تمثله الجمال بوصفه صورة ثابتة وماهية مطلقة ، وبوصفه مرتبطاً بقيمة أخلاقية ، قد تغلغل في الطابع الفلسفي للأفلاطونية المحدثة ، فأبرقلس قد نظر إلى الجمال بوصفه ، « القوة التي يدعو بها الإله جميع الكائنات إليه بعد صدورها عنه ، وهو الذي يربط جميع الكائنات بعلتها » [٢] .

والجمال الحق عند أفلوطين هو الكائن في باطن الشيء لا في ظاهره ، وجل الناس إنما يشتاق إلى الحسن الظاهر ولا يشتاق إلى الحسن الباطن ، فلذلك لا يطلبونه ولا يبحثون عنه [٣] .

ولقد أفضى مذهب أفلاطون إلى ما يسمى بالوحدة الجامعة بين الجمال والخير إذ تشعر النفس في الخير بجمال علوي مجرد من عوارض المحسوس . ونحن وإن كنا لا نرفض هذا التصور الذي أكده كثير من فلاسفة القرن التاسع عشر ، إلا أننا نود أن نوضح في هذا السياق أمرين جوهريين :

الأول : أن العلاقة بين الجمال والخير ، أو بين الأحكام الأستطيقية والأحكام الأخلاقية ، تقتضي التمييز بينهما من حيث الخصائص ونوعية القيمة في كل منهما .

---

(١) Plato, The symposium, trans by, W. Hamilton, the penguin classics, first published, 1957.

(٢) فايدروس لأفلاطون / ترجمة وتقديم د . أميره حلمي مطر / ط دار المعارف ٦٩ ص ٧٩

(٣) أفلوطين عند العرب / تحقيق ودراسة د . عبد الرحمن بدوي / ط ١٩٦٦ ، ص ٦١ .

وفي مجال هذا التمييز نجد أن الأحكام الجمالية إيجابية ، وتعني هذه الإيجابية عند George Santayana أن الجمال بوصفه قيمة إيجابية واقعية ذات صفة موضوعية ، يبدو شعوراً بحضور ما هو جميل ، أو شعوراً بغيابه فيما هو قبيح ، أما الأحكام الأخلاقية فإنها سلبية ، بمعنى أنها تهدف إلى تحاشي ما هو شر ، سعياً وراء الخير . وهذا هو الفارق الأساسي بين هذين النسقين من الأحكام من حيث القيمة . ويضاف إلى هذا الفرق خاصية أخرى مرتبطة بالمنفعة بمعنى أن الأحكام الأستطيقية تؤسس على التجربة المباشرة ولا تبنى بشكل واع على فكرة المنفعة النهائية التي يتضمنها الموضوع ، أما الأحكام الأخلاقية فإنها تؤسس عندما تكون إيجابية على الوعي بالمنافع التي تشتمل عليها .

وإذا كانت كل القيم أستطيقية بمعنى من المعاني ، فإنه مما يترتب على هذه المقدمة ، أن القيم الأخلاقية تبدو ذات طابع أستطيقي ، وعلى حد تعبير سانتيانا ، إن موقفنا من المبادىء الصحيحة التي تحرز سلطة مباشرة ، هو موقف جمالي ، فالشرف والصدق والطهر أمثلة واضحة على ذلك ، لأنه يسبب غياب هذه الفضائل اشمئزازاً غريزياً ، يصبح بالتالي رد الفعل جمالياً بشكل جوهري [1] .

والثاني : أننا لا نود أن نفرط في الأخذ باتجاه مثالي ينظر إلى المحسوس بوصفه وجوداً غير حقيقي ، وإنما نحن نحتفظ للجميل بطابعه الحسي الواقعي المتعين ، بحيث يبدو هذا الحسي في جزئيته وتغيره ، مشاركة أصيلة في الماهية الكلية .

ولسوف يعيننا هذا التصور على إدراك ما يسمى الديالكتيك الأستطيقي

---

(1) George Santayana, The sense of beauty. Being the outline of aesthetic theory, New York, First Pub., 1955 PP. 16, 21, 31, 32.

الذي يكشف عن توتر وعينا وتوتر الوجود ذاته . ويبدو هذا الديالكتيك في الجميل بمثابة إنقسام ، « فانشقاق الجميل على نفسه في ارتباطه بالحسي ، وفي ارتفاعه فوقه ، لا يعبر عن التوتر الذي يجري خلال وعينا وشعورنا فحسب ، وإنما يكتشف أيضاً .... الديالكتيك الذي يجمع بين المتناهي واللامتناهي ، بين الفكرة المطلقة وتمثلاتها » [١] .

وهذا التصور للعلاقة بين الجمال بوصفه قيمة وبنية موحدة لمجموعة من الخصائص وبين الجميل الذي يتمثل في الموضوع الجزئي المتعين في شكل ديالكتيك متوتر ، هو ما عبر عنه هنري . ف . أمييل بأنه « نفوذ متداخل للنزعة الطبيعية في المثالية ، للجسم في النفس ، للأرض في السماء ، للمتناهي في اللامتناهي حيث يبدو الجمال ظاهرة تعبر عن روحية المادة »[٢] مما يدهشنا ويكشف لنا عن الإحالة التبادلية والتضايف الحي بين المطلق والنسبي ، بين المادي والروحي ، فالجميل في تعينه وتناهيه يصلنا بالأبدية ويفتح أمامنا الطريق إلى اللامتناهي والخلود ، أما الشعور الجمالي فإنه كما يقول شلر تعبير عن توازن منسجم بين العقل والحساسة وقيمة تحيل إلى اللذة بوصفها كيفية للشيء ، كما تحيل إلى انفعال يخص طبيعتنا الإنسانية .

ولا يفوتنا في هذا السياق ما أثير في فلسفة الجمال من تمييز دقيق بين الجميل والجليل ، وبعبارة أخرى بين الشعور بالجمال والشعور بالجلال .

وربما كان Schopenhauer من أحرص الفلاسفة على إيضاح هذا الفرق الدقيق في إطار فلسفته التي خلصت إلى تحطيم الإرادة الفردية وإلى مزاج عدمي متشائم ، والحق أن Immanuel Kant كان أسبق من شوبنهور في تناول هذا الموضوع إذ قد عالجه في رسالة له صغيرة بعنوان «الملاحظات

---

(١) The philosophy of E. Cassirer, P. 609.

(٢) مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ص ٢٧ .

عن الشعور بالجميل والجليل » [1] .

وقد انتهى كنت في كتابه « ملكة الحكم » إلى أن للحكم التأملي الذي ينتقل من الجزئي إلى الكلي صيغتين هما الحكم الجمالي والحكم الغائي ، وبصدد الحكم الجمالي يرى كنت أنه قد يقوم على الاتفاق بين موضوع الطبيعة وملكاتنا الخاصة ويصاحبه شعور وإحساس باللذة ، أو قد يقوم على عدم الإتفاق بينهما ويصاحبه شعور بالألم ، أما الشعور بالجميل فإنه شعور الحياة ، والموضوع الجميل يكون محدوداً في الطبيعة كموضوع فني لا كموضوع آلي كما يتعين في علم الطبيعة . أما الحكم الغائي فإنه يبين الغاية الموضوعية للأشياء ، ويكشف عن الإنسجام الموجود في الطبيعة نفسها .

وقد ميز كنت بين الشعور بالجميل والشعور بالجليل من حيث إن الجلال لا يوجد في أي صورة محسوسة بل نحن نتمثله بعقولنا ، ويكشف لنا الفن الجليل عن عدم نظام الطبيعة مما يدخل الرهبة في نفوسنا ، أما الفن الجميل فإنه يكشف عن نظام الطبيعة [2] .

وقد زاد شوبنهور هذا التحليل بسطاً في إطار فلسفته ، إذ بينما أحال كنت هذين الشعورين إلى فكرة نظام الطبيعة أو عدم نظامها ، رد شوبنهور الشعور بالجليل أو الجميل إلى فكرة الصراع والمقاومة ، بمعنى أن الإنسان يشعر في التأمل الجمالي بأنه مسوق إلى الإعجاب ، حيث يجد من الطبيعة عوناً له على التحرر من عبودية الإرادة ، وحيث تكون المعرفة في حضور الجميل بلا صراع أو مقاومة . أما الجليل فإنه مصحوب بالصراع والمقاومة .

---

(١) انظر / مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة يمكن أن تصير علماً ، ترجمة د . نازلي اسماعيل ومراجعة د . عبد الرحمن بدوي ، وانظر مقدمة المترجمة ص ١٢ .

(٢) انظر / مقدمة لكل ميتافيزيقا ، ص ٢١ ، ٢٢ من مقدمة المترجمة للكتاب .

وعندما تتخذ الأشياء من الإرادة في شكلها الموضوعي أي الجسم الإنساني موقفاً عدائياً وتهدد هذا الجسم بالتحطيم وتنذره بالعدم إذا قورن بما في الطبيعة من قوى جبارة هائلة ، هنالك تمتلىء النفس بالجلال فتعلو على ذاتها وعلى كل إرادة . وينبثق الجليل من الشعور بالضآلة وبالإنزلاق إلى هاوية العدم ، وهذا ما حلله شوبنهور في مؤلفه الأساسي « العالم كإرادة » بقوله :

« فلنفترض أننا قد استغرقنا في تأمل لانهائية العالم في الزمان والمكان .... وأننا قد أرهقت شعورنا رحابة الكون ، في هذه الحالة نشعر أننا تضاءلنا حتى العدم .... وأننا لسنا سوى قطرة في المحيط ، أي أننا نختفي ونسيل في العدم ، ولكننا نشعر في الوقت نفسه في مقابل وهم عدمنا ، بما يكشف لنا عن أن هذه العوالم لا وجود لها إلا في تمثلنا ، وأنها ليست غير تغيرات للذات الأبدية في معرفتها الخالدة ....وبالاختصار يستقر فينا ذلك الذي يكون السند الضروري الذي لا غنى عنه للعوالم كلها وللأزمان كلها ، وعظمة العالم التي أخافتنا منذ لحظة ، تستقر الآن صافية فينا ، فينتفي بذلك خضوعنا لها ، لأنها هي التي تعتمد علينا الآن »[1] .

وإذا كان الفن كما أسلفنا خبرة جمالية ونشاطاً استطيقياً ، فإن الشعر ،وهو ضرب من ضروب الفن ،يمتلك هذه القدرة الفذة على التعبير من خلال رموز أستطيقية تنفذ إلى شفاف الأشياء . ولئن كان الفن التشكيلي يتيح لنا إدراك البنية الأستطيقية من خلال الرؤية ، لقد أنجز الشعر ذلك بواسطة تصور يبدو وسيطاً على نحو لغوي .

---

(١) انظر / الفرد في فلسفة شوبنهور ، وانظر الاحالة في المصدر السابق إلى مؤلف شوبنهور : Le Monde comme volonté et comme représentation, VI P. 213.

٤ ـ التضايف بين طبيعة الشعر والبنية الرمزية

عندما نتحدث عن الشعر ينبغي أن نعيد النظر في حده وطبيعته التي لم تتعد عند القدماء الوزن والقافية . ولقد كان من شأن هذه الماهية التي لم تراع إلا الشكل الخارجي ، أن أقحم على الشعر ما لا يعدو أن يكون إلا نظماً مقفى موزوناً .

وربما كان هذا التحديد غير الدقيق هو الذي دفع أرسطو إلى وضع مبدأ المحاكاة ، مما جعله يأخذ على الناس في عصره أنهم لا يرجعون في تسمية الشعراء إلى المحاكاة بل إلى العروض ، دون تمييز منهم بين محاك وغير محاك حتى لقد جرت عادتهم أنهم إذا وضعت مقالة طبية أو طبيعية في كلام منظوم ، سموا واضعها شاعراً .

وبهذا المقياس ميز أرسطو بين هوميروس وأمبدوكليس ، فبرغم اشتراكهما في الوزن إلا أن الأول يسمى شاعراً بينما يصدق على الثاني اسم الطبيعي أكثر من اسم الشاعر [1] .

ولقد أفضى بالقدماء فهمهم إلى أن يعدوا الشعر مقابلاً للنثر . وهذا ما فطن له بعض الرومانسيين فأوضحوا ما في هذه المقابلة من خلط والتباس. فالشعر كما يقول Coleridge إنما يقابل العلم ، أما النثر فإنه يقابل الإيقاع وإذا كان الإتصال بالواقع هو الموضوع المباشر للعلم ، فإن موضوع الشعر هو الإتصال باللذة [2] .

---

(١) أرسطو ، كتاب الشعر تحقيق ودراسة د . شكري محمد عياد ، ص ٣٠ .

(٢) S.T. Coleridge, a selection of his poems and prose, by Kathleen Raine, the penguin poets, first pub, 1957, P. 225.

وقد كان طبيعياً أن يلتمس الرومانتيكيون جوهر الشعر وماهيته فيما يميزه من بساطة ورجوع إلى العناصر والقوانين الأولية التي تكون طبيعتنا ، وفي حسيته وقدرته على أن يظهر بواسطة الخيال ، الحقيقة في ومضة واحدة ، وفي شبوب عاطفته التي تزكي مشاعرنا . وتتجلى روح الشعر كما يقول كوليردج ، في تجسيده الأشياء المادية المحيطة بنا ، وشأن الشعر في ذلك شأن النبتة التي تتدثر بالتربة والمناخ ولكنها في الحقيقة تبدي نشاطاً مبدأ داخلي فعال ، مستقل عن كل الظروف العارضة [١] .

وإذا لم يكن للشعر بد من أن يحقق لذة ، فإننا نتصور هذه اللذة ضرباً من توازن الدوافع والتحرر من الكبت الأليم ، أما أن الشعر بمعزل عن الظروف والملابسات الخارجية فذلك ما تنقضه طبيعة الموجود الإنساني من حيث كونه موجوداً في العالم .

ونستطيع نحن أن نقول معارضين كوليردج ، إن العالم ليس واقعة عرضية وإنما هو بالأحرى موقف نهائي مفروض ، ومجال تتحرك فيه الآنية بوصفها بنية واعية وكما أن العالم حقل تمتد فيه الأشياء والأدوات فإنه أيضاً إطار المواقف والنضال الإنساني ، الذي يضفي المعنى على طبيعة الوجود — في — والوجود — مع — والعالم الذي يلفظنا ويحتضننا في آن واحد ، هو التربة الأصيلة التي يضرب فيها الشعر بجذوره .

ولن يفضي بنا تصور الشعر منعزلاً عن العالم ، إلا إلى طبيعة شعرية هامدة ، تفكك التضايف الحي بين العناصر ، وتعزل الوقائع التي تؤلف النسق الدينامي للابداع . وحري بهذا التصور أن ينتهي إلى ضرب من البطالة والفراغ الوجداني .

وقد انتهى نفر من النقاد إلى أن بعض الرومانتيكيين أمثال Shelley,

---

(١) Ibid, P. 227.

Wordsworth ، « رأوا في الشعر فلسفة عميقة مما أفضى به إلى أن تتخلله الميتافيزيقا ، وهكذا نجد أن اعتماد الرومانتيكيين على الخيال واقتناعهم بهذه الحقيقة المطلقة الخاصة بالحدوس الشعرية ، جعلهم يستبدلون رؤية القوى الخفية الغامضة بما في آلية العلة والمعلول من خمود » (١) .

إن ماهية الشعر الحقة لا تقوم في التدفق التلقائي للأحاسيس والعواطف ، وليست هذه الماهية بالأمر الذي نلتمسه في النشاط التخيلي ، أو في الشغف بالحق والجمال ، أو في تحقيق أكبر قدر ممكن من اللذة والمتعة فكل هذه الأمور من لوازم الماهية ، ولكن أياً منها لا يؤسس الطبيعة النهائية للشعر .

وإذا كان الأمر على هذا النحو من الالتباس والصعوبة ، فلا مناص من أن نهيب مرة أخرى بالتحليل الأنطولوجي للكشف عن هذه الماهية . ويمكن أن نعد تحليل هيدجر موجهاً لنا في تحديد هذه الطبيعة الجوهرية التي تميز الشعر .

وقد رأى هيدجر أن ماهية الشعر تقوم على أساس أنه يسمي جميع الأشياء في كينونتها وعلى ما هي عليه فيصبح الموجود عندئذ معروفاً من حيث هو موجود .

وإذا كان الشعر إرساء لأسس الكينونة على هذا النحو ، فإنه يبدو من هذه الوجهة مرتبطاً برباطين :

الأول ، إشارات وعلامات العلو تلك التي يلتقطها الشاعر ليجعل منها إشارات لقومه ، فاستقباله في الحقيقة لهذه الإشارات عطاء جديد .

والثاني ، تأويل صوت الشعب ، وهذا الصوت هو ما يكون لدى

---

(١) Emile Legouis, A short history of english literature, trans by, V.F. Boyson and J. Coulson, Oxford University press first pub., 1934, P. 277.

شعب ما من أقوال وأساطير يتذكر بها انتماءه إلى الموجود في جملته . وعندما يسكت هذا الصوت أو يخفت ، فإنه يحتاج إلى من يتولون شرحه وتأويله .

والشعر بحسب هذا التصور ، ليس مجرد مظهر ثقافي أو تعبير عن روح ثقافية ما ، وليس زينة تصحب الوجود الإنساني ، ولا حماسة عارضة ولا فورة طارئة ولا تسلية موقتة ، ولكنه الأساس الذي يسند التاريخ ، والتسمية التي تشق عن الأشياء قشورها وتنفذ إلى لبابها وماهيتها .

والشعر إذ يوقظ الحلم وما وراء الواقع ، فإنه إنما يفعل ذلك في مواجهة الواقع الصاخب الملموس الذي نعتقد أننا مطمئنون إليه . وهو بعد في نظر هيدجر ليس لعباً كما يحلو لبعض الدارسين أن يصفوا طبيعته ، فالشعر وإن بدا لعباً إلا أنه أبعد ما يكون عن اللعب ، إذ اللعب يقرب ما بين الناس بحيث ينسى كل واحد نفسه فيه ، أما في الشعر ، فالإنسان يركز ذاته على وجوده الإنساني ويصل إلى الطمأنينة التي يصحبها نشاط في جميع القوى والعلاقات ، لا إلى الطمأنينة الوهمية المتولدة من البطالة وفراغ الفكر .

وقد انتهى هيدجر في تحليله الأنطولوجي إلى قلب التصورات القديمة التي كانت تفهم ماهية الشعر من خلال ماهية اللغة ، فالشعر على حد قوله ، لا يتلقى اللغة قط مادة يتصرف فيها وكأنها معطاة له من قبل، بل إن الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة ، لأنه اللغة البدائية للشعوب والأقوام ، وإذن فينبغي أن نفهم ماهية اللغة من خلال ماهية الشعر [1] .

وانطلاقاً من هذا التصور يمكن القول بأن الشعر بنية أستطيقية وتعبير يوحد بين لغة العلو وصوت الشعب ، وكلاهما لا يتحدث إلا رمزاً . أما أن ماهية الشعر هي الأساس الذي يسند ماهية اللغة ، فيعني أن الأصل الأسطوري

---

(١) انظر مارتن هيدجر / في الفلسفة والشعر .

الأول للغة وبعبارة أخرى ، الأصل اللغوي الأول للأسطورة ، شعري في صميمه ، وبواسطة هذه التسمية الشعرية التي أفعمت بالمجازات والرموز ، أوجد الإنسان القديم آلهته وقدس أربابه ، وكشف عن الأساس الذي يسند الأشياء .

وإذا كنا مطالبين على نحو ما بأن نقتنص بعض اللحظات التي نميط فيها الحجاب عن الوجود والموجود ، فإن ذلك إنما يخلص لنا من خلال ما يثيره الشعر فينا من دهشة تكشف لنا عن أساس الأشياء ، بل يبدو أن ماهية الشعر هذه لازمة أيضاً لوجودنا الذاتي . فللوقوع على هذه الكينونة لا بد أن نوجد على نحو شعري لنفض ما يأتينا من الكون وما وراء الكون من علامات ورموز ، وأن نقف على الأعراف بين نمطين من هذه الرموز ، نمط يوحي به العلو ، ونمط يصوغه لسان الجماعة .

وإذا كان الشعر الأصيل هو اللغة التي تتصل بالسماوي وبالأرضي ، وتمت في آن واحد إلى العلو وإلى صوت الجماعة ، لترسي من خلالها كينونة الأشياء فإنه لا يتم للشعر ذلك إلا إذا أهاب بالشفرات والرموز .

ويمكن القول بأن البنية الشعرية للرمز أو البنية الرمزية للشعر ، ليست بمعزل عن الأساطير والمجاز والتصوير الاستعاري والعلامات الأستطيقية والوعي التخييلي والتأملي بشكل عام .

وبصدد الرمز الشعري يميز الدارسون بين أنماط ثلاثة من الدلالة ، العلامة والصورة التخييلية والرمز ، ويرون أن الفرق بين الوعي الخاص بالعلامة والوعي المتعلق بالصورة التخييلية « إنهما وإن كانا يهديان إلى شيء غائب بواسطة شيء حاضر فإن الشيء الحاضر في الوعي بالصورة التخييلية ، محسوس خليق بأن يملأ هذا الوعي بدلاً من الشيء الغائب أو اللاحقيقي... أما في وعي العلامة فإن الشيء الظاهر يقتصر على توجيه العناية إلى أشياء

أخرى غائبة عن الحس .....ومن ثم جاز أن يكون الوعي بالعلامة مفرغاً ، بل هو على الحقيقة مفرغ ، لأننا ندل بالعلامة على الشيء والمعنى أو المشار إليه » [1] .

أما الوعي الرمزي فإنه يثبت بالصورة الحسية أمراً كلياً فوق المحسوس، بل إنه يستحوذ بطريقة ثابتة على الكيف الحسي للصورة ، وإنه ليختلف عنها في ظهوره مشرباً بدلالة مجردة ، بينما تبدو الصورة بشكل سائد ذات طابع حسي عيني .

ويختلف الرمز عن الإشارة والصورة في كونه واسطة بين اللامحدد والمحدد ومن ثم فإنه يحمل على كليهما ، أما تعقد الرمز فإنه يرجع إلى استخدام كثرة من الصور المتصلة المتداخلة . وهي صور استعارية على نحو جوهري ، وأدوات لبلوغ الحقيقة .

وتشير رمزية الشعر كما يقول Ward Pafford إلى اتجاهين في آن واحد، إلى نظام مثالي لا يتاح إلا بواسطة الخيال ، وإلى ما يعد قوام التجربة المادية ، ويبدو هذا التعارض في شكل جهد مزدوج لا يفتأ يناضل ليصبح شيئاً واحداً [2] .

ولا يفوتنا أن ننبه إلى ما بين الأسطورة والرمز والصورة من قرابة واختلاف ، فالأسطورة تختلف عن الرمز من حيث تصويرها لنظام يتجاوز ما هو دنيوي Supermundane وهو نظام لا يلمع الرمز إليه بشيء من التوسع .

وكما أن الرمز تخصبه وتثريه الصور ، فكذلك الأسطورة عندما تحرز عمقاً وترابطاً بواسطة سياق من الرموز المتآلفة .

---

(١) التركيب اللغوي للأدب ، ص ١٥٠ .

(٢) Truth, Myth and Symbol, P. 130, 31, 32.

إن الأسطورة التي ينظر إليها بوصفها تقديماً لنظام خيالي أو جهداً خلاقاً يتكرر دورياً ليسقط نظاماً متصوراً يعارض ما هو دنيوي ، تفسر باكتمال مقنع العالم المثالي الذي يصبو إليه الرمز ، وتنبسط داخل العالم الحيني المحسوس الذي تمتد فيه جذور الصورة ،وقد يتعذر تمييز الأسطورة بشكل مطلق عن الشعر فيما عدا بعض القصائد التي تتألف من تعبير واع مستطرد تسوده نكهة الخيال [1] .

ويبدو الحافز الاستعاري شعرياً في صميمه ، بل يبدو بما ينطوي عليه من تراكيب مجازية ، المبدأ الجوهري الذي يحكم سائر أشكال التعبير التي تنتمي إلى ما يعرف بالتسلسل الاستعاري .

ويحيل الوعي التخييلي والوعي التأملي في الشعر إلى الرمز إحالة تملأ الصور والأفكار بالدلالات ولا ينبغي أن نفهم هذه العلاقة بين الرمز والصور الذهنية الخالصة والاستدلال المنطقي ، فأفسدوا تذوق الشعر لما أن أعملوا المنطق في تحليل البنية الاستطيقية ، متأثرين في ذلك باعتبار المقدمات المخيلة من مواد القياس ، وأفسدوا المجاز بالتمحل والتأويل العقلي ، مما أدى إلى أن توتى نظرية اللغة عند البلاغيين من أمرين : أولهما الحدود التي أقامها النظر العقلي بين لحظات الكلمات الحية ، مما أفضى إلى عمقها وتعطيلها مما لها من قدرة على اقتناص مظاهر الوجود وإحضار الكائنات وتمثيل الأشياء ، وثانيهما التحليل المنطقي الذي أجرى الجمل والعبارات مجرى القضايا المحضة التي لا مرجع لها في باب المعرفة إلا الحدود والتعريفات [2] .

ولن يخلص لنا الشعر بوصفه بنية أستطيقية إلا إذا اطرحنا هذه التصورات

---

(١) Truth, Myth and Symbol, P. 132, 33.

(٢) التركيب اللغوي للأدب ، ص ٣٧ .

التي تشبثت بها البلاغة العربية ردحاً من الزمان ، بحيث نصحح تصورنا للغة الشعر المشربة بالمجاز ، وما تثيره هذه اللغة من صور تصلنا بالأشياء وقد تضايفت على نحو جديد .

وإذا كان لنا أن نصف لغة الرمزية الشعرية ، قلنا إنها لغة مفعمة بالإشارات المجازية التي تبدو مبهمة أكثر منها واضحة المعالم ، مفككة أكثر منها منسقة ، وهي من هذه الوجهة لغة تتجاوز الفوارق التصنيفية الدقيقة بين الأشياء ، وإذا كانت الإشارة المجازية تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية ، انحرافاً يعوق الانتباه ويعطل مجرى التجربة ، فان هذه الإشارات المجازية تساعدنا في الشعر على أن نحيا أثناء التجربة مع ازدياد في الأناة ومراعاة للقصد ، الأمر الذي يزيد من سوانحنا بادراك لب الموضوع أو الموقف الذي نقوم بتجربته بأسره ، كما تتيح لنا هذه الإشارات مشاهدة الموضوع من خلال نظرات متعاقبة متعددة بدلاً من أن نشاهده ثم نستبعده نهائياً [1] .

وهكذا يمكن أن ننظر إلى لغة الرمز الشعري ، أعني أن هذه اللغة تنقلنا من الفزيائي إلى النفسي والحيوي ، وبمعنى آخر ، تضع الفزيائي في مستوى حيوي ، بحيث تقل — اذا كان لنا أن نستعير تعبير برجسون — درجة الموضوعية وتزداد درجة الرمزية .

ولقد وصف **Vossler** لغة الرمز الشعري بأنها «فردية وعالمية ، قومية وشائعة ، موقوتة وأبدية ، ضاربة بجذورها في البيئة ومزودة بأجنحة الروح ، مفهومة وعالية على الفهم ، منفتحة على اللانهائي والتنوع

---

(١) ايرول جنكنز ./ الفن والحياة ، ترجمة أحمد حمدي محمود ومراجعة علي أدهم ، ط المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، ص ٢٧٩ ، ٢٨٠ .

الرومانسي وتفكك الحياة ، ومنغلقة على حدسها وارادتها المبدعة » .[1]
وهذا الذي وصفه فوسلر هو ما نسميه مبدأ التوتر واستقطاب المتقابلات بوصفه مبدأ أساسياً للرمزية الشعرية .

ونضيف الى هذا المبدأ ، مبدأ التراكم المجازي الذي يتكشف في تداخل الصور ونفوذ بعضها في بعض وتداعيها في سياق بنية استطيقية موحدة بين الجزئي المحسوس والكلي المجرد . وبمعنى آخر يمكن القول بأن الصور المجازية المتراكمة تبدو في إحالتها إلى التركيب الرمزي ، ذات ايقاع مزدوج ، فهذه الصور وثيقة الصلة بالأشياء العينية المحسوسة ، ولكنها من ناحية أخرى تتجاوز الطابع الحسي المتعين إلى الأساس الذي يسندها ، وربما قصد Jaspers شيئاً من ذلك عندما أكد أن الشعر في رمزيته ، « يحقق لنا شفرة العلو وذلك بأن يتمثل كل ما يمكن إدراكه والتفكير فيه ، كما لو كانت اللغة تجعله في متناول التعبير »[2] .

والرمز الشعري في نهاية الأمر ، جماع لحظة تاريخية فريدة مستقلة بطابع زماني موسوم بالمفارقة وهو من هذه الوجهة بنية مركبة على نحو استطيقي ، كله توتر ومشاقة بين العابر الموقوت والأبدي الدائم ، بين المظهر الحسي المتغير الذي يكون نواة الصورة الشعرية ، وماهيات الأشياء بوصفها أساساً للكينونة ولدوام ما هو واحد ولا متغير . إنه نسيج أو تركيب استطيقي جامع بين الصيرورة والكينونة صيرورة المظهر الحسي الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصور والإشارات المجازية ، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه بالتوغل في لبابها وأساسها الأول .

(١) The Spirit of Language in Civilization, P. 234.
(٢) The philosophy of K. Jaspers, P. 711.

ولئن كانت رموز الشعر تباغتنا بما فيها من غموض والتباس ، لقد بات هذا الغموض طبيعة أساسية في تركيبها .

ويمكننا أن نقول مع ياسبرز بأن ثم نوعين من الرموز ، تلك التي يمكن تفسيرها Deutbare Symbole وتلك التي لا يمكن إلا أن نحدسها Schaubare Symbole [1]

وهذا في واقع الأمر ما يميز الرمز عن العلامة ، إذ بينما تبدو العلامة جلية محددة المعنى يبدو الرمز غامضاً ملتبساً ، إذ ينبثق معناه من شموله ولا نهائيته .

ويدلنا مبدأ التوتر واستقطاب المتقابلات على أن الرمز يبدو من جهة « محدداً في ذاته ، ومحتوياً على علامة قد تكون مطابقة ، بينما يبدو من جهة أخرى مشتملاً على غير محدد ، ومهما حاولنا إيضاح الرمز ، فان فيه بقية من سر تند عن إدراكنا العقلي [2] .

ومما يحمل على طبيعة التوتر بين المتقابلات في بنية الرمز الشعري ، أنه كما يقول كارليل ، يكشف ويحجب في آن واحد ، فهو يحجب ما ينطوي عليه ويقاوم كل شرح أو إيضاح ، لأنه مؤسس على التناظر الذي يصفه الفلاسفة بأنه بدائي وطفولي ولا عقلي [3] .

وهذا الذي أخذ به كارليل يمكن تفسيره بأن الرمز يتخفى بما يتكشف به لعياننا التأملي ، فالتناظر الذي قد نجده بين الرمز وما يرمز اليه ، حد أوسط بين احتجاب الدلالة الرمزية وانكشافها إذ يحجب الرمز ما ينطوي

---

(١) The philosophy of Karl Jaspers, P. 108.

(٢) William York Tindall, The Literary Symbol, Columbia University press, New York, 1955, P. 11.

(٣) Ibid, P. 12.

عليه بواسطة التماثل البدائي اللاعقلي الذي لا يحيل إلى الفوارق الكيفية الدقيقة ولا إلى معرفة النظائر بواسطة التصنيف المنطقي، وإنما يصدر في هذا التماثل عن مقولات الحدس والوجدان ، مما يجعل التعبير الرمزي حجاباً على الدلالة ، إذ من شأن هذا التعبير المرموز أن يحدث في مجرى الخبرة وفي تيار الوعي المتصل بالأشياء ، انحرافاً عن الطريق الأمم والسبيل المباشر الذي ألفنا أن نتصل بالأشياء من خلاله . وهذا التناظر البدائي اللاعقلي هو ما به يكشف الرمز بواسطة لغة مفعمة بالإشارات المجازية ، عن الأساس الذي يسند الأشياء .

وهذا ما أردنا أن نخلص اليه ، أعني أن الرمز الشعري بنية يتضام فيها الحسي والتخيلي والاستنبطاني ، وأنه بوصفه بنية استطيقية ، يبدو ذا طبيعة ديالكتيكية ، من حيث تركيبه ودلالاته .

وقد وقفنا من العرض السابق على الماهية الأساسية للرمز الشعري ، فهو جماع المتقابلات والديالكتيك الذي يكشف عن أحوال المشاقة بين الصورة الحسية في عينيتها المباشرة ، والدلالة الكلية المجردة ، بين النسق المثالي الذي يحققه النشاط التخيلي ، والإحالة إلى التجربة المادية ، بين المحدد واللامحدد والمتناهي واللامتناهي ، بين الانكشاف والاحتجاب ، بين ما هو صائر متحول ، وما هو ثابت دائم .

وقد انتهى التحليل السيكولوجي مثلما انتهى التحليل القائم على الاستبطان ، إلى أن التقابل ماهية الرمز. وعند C.G. Jung بدا الرمز خلقاً ذا طبيعة مركبة ، فهو على حد ما وصفه يونج ، معقول ولا معقول ، بمعنى أن للرمز وجهاً يتطابق مع العقل ووجهاً آخر يتعذر على العقل بلوغه .

وربما استطعنا في ضوء تحليل يونج البناء الديالكتيكي للرمز ، أن

نفطن إلى أمرين ، **الاول** ، ما قد يزعم من أن الرمز لا شأن له بما هو عقلي تصوري ، **والثاني** أننا نميز بين رموز تقليدية معطاة سلفاً ، ورموز أخرى تتصف بالجدة والحيوية ، لا يقدر على إبداعها إلا الشوق العاطفي المتوقد لعقل بلغ الذروة في تطوره .

وعلى هذا ، فان الرمز ينبثق من أعلى منجزات العقل ، ويتضمن من جذوره أبعدها غوراً ، ومن ثم فهو ليس نتاجاً ذا جانب واحد لأعلى الوظائف العقلية ، وإنما ينبغي أن يكون له مصدر معادل في العواطف البدائية [1] .

وقد حلل يونج ماهية الرمز هذه في إطار تصوره لما يقع للارادة من كف نتيجة لمشاركة الأنا غير المشروطة في الموضوع والنقيض ، إذ لا يتيسر للارادة بعد أن تكون فعالة ، طالما أن لكل دافع دافعاً آخر مضاداً يساويه في القوة .

وحيث أن الحياة لا تسمح بكف الارادة أو تعطيلها ، فانه ينجم عن هذا الوضع احتجاز الطاقة الحية ، مما يفضي إلى حالة غير محتملة من توتر الأضداد ، ما لم تظهر وظيفة توفيقية جديدة ، يمكنها أن تتجاوز الأضداد ، وعلل يونج ظهور هذه الوظيفة بنكوس الليبيدو . فالأنا لا تستطيع أن تتقدم منفصلة عن الإرادة ومن ثم يتدفق الليبيدو في اتجاه عكسي ، ليعود كما كان إلى منبعه .

ويعني هذا عند **Jung** أن كف الشعور ولا فعاليته، يفضي إلى فعالية اللاشعور ، حيث تكمن الجذور الشائعة القديمة ، وحيث يتشوش المحتوى ويختلط اختلاطاً تقدم بواسطته العقلية البدائية بقايا وفيرة .

---

(١) **Psychological Types, P. 607.**

وإذ ينشط اللاشعور ، يتكشف المحتوى الذي يبدو للعيان في علاقة بالموضوع والنقيض كليهما ، وقد عد يونج هذا المحتوى بمثابة منطقة وسطى ، توفق على أرضها الأضداد ، فمثلاً إذا كان التضاد قائماً بين الحسية والروحية ، فان هذا المحتوى الأوسط ، يمكنه لوفرة ما لديه من تداعيات روحية ، أن يحتضن الموضوع الروحي ، كما يمكنه بفضل حسيته الإبداعية أن يعانق النقيض الحسي [1] .

وإذا ما انشقت الأنا بين الموضوع والنقيض ، بدا لها هذا المحتوى الرمزي تعبيراً توفيقياً فريداً ، لا تملك إلا أن تعض عليه بشغف لتتحرر من انقسامها ، وصوب هذا التعبير تتدفق الطاقة الناجمة عن توتر الأضداد لتتخلص من الصراع [2] .

ويتضح من هذا العرض لأول وهلة ، أن يونج قد تبنى في نظريته هذه التحليل الهيجلي حتى إنه ليمكن القول بأن ما نعته يونج بالوظيفة التوفيقية ، ليس إلا ما سماه هيجل بمركب الموضوع والنقيض ، والحق أننا لا نتبع Jung في فهمه الرمز على أنه تأليف بين المتقابلات ،وتوفيق بين الأضداد ، لأن هذا التركيب من شأنه أن يحل طابع السر والمفارقة ، ولكننا إذا أخذنا بمبدأ التوتر ، قلنا إن الرمز بنية تجمع بين الأطراف المتقابلة في وحدة متوترة ، يحتفظ فيها كل من المتقابلين بخصائصه وحالات وجوده .

وإذا كانت هذه الوحدة المتوترة بين الأضداد خاصية أساسية للرمز الشعري فلسوف يظهرنا التحليل الظاهراتي على خاصية أخرى مؤداها أن الرمز يفترض موضوعاً مرموزاً اليه ، وتقتضي هـذه البداهة الجلية

(١) Psychological Types : P. 608.

(٢) Ibid, P. 609.

للشعور ، أن يتضمن الرمز إحالة وقصداً، الأمر الذي يند به عن العفوية والتلقائية .

وهذا ما نسميه « الوعي الرمزي » المشروط بشعور وضعي مؤداه وعي الرامز بأنه يرمز أن لدينا خصائص عامة تجمع بين الأسطورة والشعر والدين في تراكيبها الرمزية من تكثيف وادماج وإسقاط وتعبير عن المعاني الخالصة والأفكار المجردة بواسطة الصور الحسية وأبنية المجاز ، ولكن لدينا مستوى آخر ينبثق فيه الرمز من شعور لا وضعي ليس فيه قصد . وفي هذا المستوى يبدو الرمز عفوياً ، بحيث لا يكون لدى الرامز وعي بأنه يرمز . وهذا في واقع الأمر هو الفرق بين رمز يبدعه شعور وضعي ، ورمز آخر يبدو نتاجاً لشعور لا وضعي وهو فرق يرد في نهاية الأمر إلى وعي بالرمز أو عدم وعي به ، وبمعنى آخر انه فرق بين شعور بحت وشعور بالشعور .

وعلى هدي هذا التحليل ، يمكن أن نرد الرموز التي انحدرت الينا من الثقافة الأسطورية القديمة إلى مستوى الشعور اللاوضعي ، وذلك لأن الإنسان المنتمي لتلك الثقافة كان يرمز دون أن يكون لديه قصد ووعي بالقيمة الرمزية .

وهذا ما يميز الرموز الميثيولوجية عن الرموز الدينية والرموز الشعرية ، ففي الرمز الشعري والرمز الديني — والمقصود هنا رموز الأديان العليا لا البدائيـة — لا يخطىء التحليل خاصية الشعور الوضعي الذي يتكشف من خلاله للأنا حضورها المليء وتجليها فيما تبدع من رموز بحيث تدرك الأنا في هذا المستوى ذاتها رامزة وتعي ما ينطوي عليه الرمز من معان وقيم متنوعة .

وأياً ما كان الرمز ، فإنه في نهاية الأمر بضعة حية من العالم الإنساني

الخاص بالمعنى والدلالة إذ استطاع الإنسان وحده من بين الكائنات بوصفه حيواناً رامزاً على حد تعبير كاسيرر أن يكشف عن أشكال رمزية جديدة للخيال والإدراك ، مبدعاً بواسطة هذه الوظيفة الرمزية اللغة والثقافة ، وفاتحاً في عتمة الوجود بعداً إنسانياً أصيلاً .

وقد وقفنا من العرض السابق على أن العلو لا يفتأ يكلمنا من خلال الأساطير والوحي والفن بلغات مرموزة . واذا كان لنا أن نكشف عن طبيعة الرمز الشعري بوصفه لغة من هذه اللغات ، قلنا انه صياغة استطيقية للغة العلو تلك ، سواء فهمنا العلو على أنه مطلق الوجود أو الفعل الذي به تتكون الآنية بوصفها وجوداً في العالم .

إن الرمز الشعري عود إلى الينبوع الأول للغة في شكلها الأسطوري المفعم بالمجاز ، وتسمية للأشياء في كينونتها وعلى ما هي عليه .

إنه اتصال دائب بالعلو في طابعه الإلهي وطابعه الإنساني ، في مفارقته ومحايثته ، على نحو ما نجد فيما أبدع الصوفية في أدبهم من رموز .

— وهذا ما سنفرغ له فيما يلي من أبواب وفصول .

الباب الثاني

الرموز الشعرية

الفصل الأول : رمز المرأة .

الفصل الثاني : رمز الطبيعة .

الفصل الثالث : رمز الخمر .



الفَصْلُ الأوّل

رمز المرأة

١ ــ مقدمة : الأصول التاريخية لرمز المرأة

٢ ــ إرهاصات الرمز في الشعر الغنائي

٣ ــ الأسس الغنوصية والأصول الصوفية لرمز الجوهر الأنثوي

٤ ــ رمز المرأة في الشعر الصوفي

مقدمة :

الأصول التاريخية لرمز المرأة

تظهرنا دراسة ما خلف الصوفية من تراث شعري وتأملات ثيوصوفية ، وما حفلت به بعض مذاهب الشيعة من اتجاهات عرفانية على تصور المرأة بوصفها رمزاً لجوهر أنثوي أشرب طبيعة إلهية مبدعة .

وفي محاولة البحث عن الأصول التاريخية لهذا الرمز في مظان الثقافات القديمة ، نسعى إلى التعرف على الينابيع الأولى لرمز المرأة، فقد يهدينا هذا التعرف إلى الوقوف على جملة من الخصائص المتناظرة، وإلى تبين ما انفرد به الصوفية وما أضافوه إلى البناء التركيبي للرمز من أفكار وتصورات .

ونلاحظ إذا ما رجعنا إلى تلك الأصول التاريخية، أسطورة الجنس الواحد غير المتمايز ، حيث توحي هذه الواحدية اللامتمايزة ، باتجاه التصور الأسطوري إلى خنوثة ذلك الجنس الذي كان يجمع بين مبدأي الذكورة والأنوثة .

وقد ألمع إلى ذلك الرمز الأسطوري، أفلاطون في محاورة « المأدبة »[1]

(١) Plato, The Symposiom, tran by, W. Hamilton, First pub., 1957.

ولعله استقى تلك الأسطورة من أصول شرقية قديمة . وفي اللغات الأوروبية يطلق اسم الرجل Homo على الجنس الإنساني من باب التغليب. وليست هذه التسمية من قبيل المصادفة «إذ قد أدرجت المرأة تحت جنس منعزل .... وفي كثير من قصص الخلق ، خلقت بعد الرجل رغم أنهما في بعض الأحيان خلقا في زمن واحد ولا يخفى أن ثم تطابقاً بين قصة الكتاب المقدس وكثير من القصص الأوربي .... وتهتم كثير من قصص الخلق بالفروق والاختلافات الفزيائية بين الرجل والمرأة ، وتشرح الدافع الجنسي بوصفه رغبة المرأة التي تمثل الخلق الناقص في تحقيق الكمال ، وفي كثير من الأساطير البدائية ... هبطت المرأة من السماء» (١) .

وإننا لنظفر إلى جانب تصور الجوهر الأنثوي مرتبطاً بقصص بدء الخلق ، بتصور آخر أضفي بواسطته طابعا الذكورة والأنوثة على الآلهة الأسطورية في الديانات القديمة ، ويمكن أن نطمئن في هذا السياق إلى أن حظ الأنثى كان أكثر وفرة وغنى من الطابع الذكري للآلهة . وأن تصور الآلهة القديمة في إطار الثنائية الجنسية ، ليكشف لنا عن رغبة لا واعية حفزت الإنسان منذ القدم إلى أن يجسم الآلهة ويشبهها ويتصورها على نحو انساني ، سواء أخذ ذلك التصور رمز الذكورة أو رمز الأنوثة .

وقد تنوعت التصورات وتعددت الرموز الخاصة بالجوهر الأنثوي للآلهة القديمة في الثقافة المصرية العتيقة ، ولدى شعوب آسيا الصغرى ، وفي ثقافة ما بين النهرين ، فقد عبد المصريون «ايزيس» بوصفها الآلهة الأم ، والمبدأ الأنثوي الفعال ، وانتشرت عبادتها من بعد في الممالك اليونانية والرومانية ، وكانت زهرة اللوتس المقدسة رمزاً لهذا الجوهر

---

(١) Funk, Wagnalls. Company, Standard Dictionary of Folk-lore Mythology and Legend, New York, 1950, V. II, P. 1180.

الأنثوي الذي تجسم في شخصية ايزيس [1] .

ولقد كانت ايزيس في الديانة المصرية القديمة ، الآلهة الكبرى ، والرمز القدسي الذي يثير انطباعات وايحاءات ارتبطت بتعاقب الفصول والحركة الدورية للأفلاك ، وبالخصب والنماء ، كما كانت رمزاً لتعليم المصريين الزراعة والصيدلة التي تستخرج بها عصارة النباتات التي تعالج الأدواء وتشفي الأسقام ، أما الدموع التي كانت تذرفها فانها تزيد ماء النيل الذي ما أن يفيض حتى يخصب الأرض بالغرين الوفير . وقد اعتقد المصريون أن روحها تسكن الشعرى اليمانية Star Sirius ، التي كان يعد ظهورها في الإنقلاب الصيفي للشمس علامة على عودة الفيضان .

واننا لنتبين تعارضاً شديداً بين أمومة ايزيس والتصرفات الشهوانية القاسية التي عرفت بها الاهات ما بين النهرين وآسيا الصغرى ، مثل عشتار التي كانت تغمر ابنها قبلاً وعشقاً محموماً يدخل فيما يعرف بسفاح المحارم ، وسيبل Cybele آلهة الطبيعة لدى شعوب آسيا الصغرى ، فبينما أحبت تلكم الآلهة الحرب والعقم والتضحية بالإنسان ، أحبت ايزيس الحياة وأشاعت فيها روح الخصوبة والنماء ويذهب Kurt Seligmann إلى أن عبادة ايزيس انتشرت في أوربا وآسيا الغربية واندمجت بقايا من عبادتها في نهاية الأمر بالمسيحية الناشئة ، حيث أخذت العذراء المقدسة منها كثيراً من الخصائص والسمات التي برزت من خلال رمز « الوعاء » وهو كما أسلفنا القول يناظر الأرض البكر التي لم تحرث بوصفها وعاء للبذور .

إن ايزيس حسب النقش المحفور تحت قاعدة تمثالها في مدينة Sais رمز لكل ما كان وما هو كائن وما سوف يكون ، فهي نجمة البحر

(1) انظر Standard Dictionary, Vol: I, P. 529, Vol, II, P. 1095

المتألقة وحارسة المحيط ، وما كان لأحد من الفنانين أن يعرف ما يكمن تحت حجابها .

ومما يدل دلالة قاطعة على اندماج عبادة ايزيس بالمسيحية الناشئة ، ذلك النقش الذي وجد لدى Athanasius Kircher الجزويتي ١٦٠١ — ١٦٨٠ إذ صورت ايزيس فيه متوجة بخصلة من الشعر ، هي رمز لانبساط ضوء القمر على الحشائش والأعشاب ، بينما زينت رأسها بسنابل القمح إشارة إلى أنها علمت المصريين الزراعة ، وأرسل شعرها فوق كرة السماء التي تمثل العالم ، وقد استقرت هذه الكرة على إكليل من الزهر ، تلويحاً إلى سيطرتها على عالم النبات ، وبدا رداؤها في النقش مزدهياً بألوان القمر ، أما عباءتها فمطرزة بالحواشي بالزهر ، رمزاً للتربة وإلى اكتشافها الأعشاب التي تشفي عصارتها الأمراض ، وفوق رحمها يستقر هلال تخصب الأرض أشعته السحرية ، أما رجلاها فاحداهما فوق الأرض .. والأخرى في الماء ، إذ إنها تهيمن على كل العناصر [١] .

وقد لاحظنا في أساطير ما بين النهرين ، كيف أشربت الأرض دلالة أنثوية وأخذت مكانها في مجمع الآلهة الأشوري بوصفها ملكة الآلهة الرفيعة القدر ، والمبدأ الأنثوي الفعال في الميلاد والنمو وحفظ النوع الإنساني ، والمبدأ المنفعل في الوقت ذاته لذكورة السماء ، كما لاحظنا أيضاً كيف انتقل الجوهر الأسطوري للألوهية من الذكورة إلى الأنوثة .

ولعل شيئاً من تصور الآلهة القديمة في إطار التركيب الثنائي للجنس ، قد تسرب من البعلية إلى الوثنيين فيما قبل الإسلام ، إلا أن الوثنية في شبه الجزيرة خلعت الطابع الأنثوي على الملائكة ، فزعموا أنهم بنات الله ، وقد

(١) انظر Kurt Seligmann, Magic, Supernaturalism and Religion, Pub: 1971, PP. 42, 43.

فند القرآن دعواهم ونعى عليهم عقيدتهم عندما جعلوا الذكران والإناث قسمة بين الله وبينهم :

« اصطفى البنات على البنين » (الصافات – آية ١٥٣) ، « أم اتخذ مما يخلق بنات وأصفاكم بالبنين » (الزخرف – ١٦) ، « ان الذين لا يؤمنون بالآخرة ليسمون الملائكة تسمية الأنثى » (النجم – ٢٧) ، « أم خلقنا الملائكة اناثاً وهم شاهدون » (الصافات – آية ١٥٠) إلى غير ذلك من الآيات التي نزلت في بعض القبائل مثل خزاعة وكنانة وجهينة وبني سلمة وبني مليح وعبد الدار ، وقد ذكر القرطبي عن قتادة والكلبي ومقاتل ، أن هذا التصور إنما تسرب من اليهود الذين كانوا يعيشون في شبه الجزيرة ، إذ قالوا إن الله صاهر الجن فكانت الملائكة من بينهم ، فالملائكة بنات الله من سروات بنات الجن .

ومما يدخل في بنية التركيب التاريخي ، ما أهابت به الأسرار والتعاليم الهرمسية من رموز الذكر والأنثى ، وهي رموز صاغتها الحكمة الهرمسية صياغة تناظر أشكال هندسية معينة تتضمن تراكيب ثنائية وثلاثية توضح أمرين : الأول ، طبيعة النظرة الهرمسية إلى الذكورة والأنوثة بوصفهما مبدأين يحكمان العالم ، والثاني ، ما تتضمنه الأعداد من أسرار في تلك التعاليم المستورة .

وفيما يتعلق بالأمر الأول ، نلاحظ طابع التوازي والتداخل أحياناً بين التركيب الثنائي للجنس وبين الفلك والكيمياء ، إذ قد نصت الأسرار الهرمسية على أن النفس تمثل الذكورة التي تطابق الشمس ، أما الروح فانها تمثل الأنوثة التي توازي القمر . وفي تلك التصورات يبدو الاتجاه إلى اعتبار الإنسان نموذجاً للفلك وعالماً أصغر يحاكي العالم الأكبر ، وهو اتجاه كان له أثره العميق فيما عرف لدى الصوفية بنظرية الإنسان الكامل وخاصة عند عبد الكريم الجيلي في القرن الثامن الهجري .

وترمز الهرمسية للجوهر الذكري المتأجج بالسمندل **Salamander** الذي يحيا في النار ، أما النسر فانه رمز الأنثى . ويتضح المعنى الصوفي لما عرف في الهرمسية بالمثلث الأعظم الذي توازي أضلاعه الجسم والروح والنفس ، في معاودة تركيب الرمز على نحو كوزمولوجي ، فالشمس والقمر رمزان لمبدأي الذكورة والأنوثة وهما وان كانا منفصلين في الطبيعة ، فانهما يتحدان في الفن الكيميائي ، ومن اتحاد الذكر والأنثى وتزاوجهما يتولد ما عرف في الهرمسية « بحجر الفلاسفة » [1] .

وهكذا تظهرنا هذه المقدمة على عدة نتائج ، وتعيننا على الكشف عن الرمز وتتبع ما دخل تركيبه من تحوير ولعل من أبرز هذه النتائج ، أننا قد تعرفنا على الجوهر الأنثوي من خلال قصص الخلق سواء في الأساطير القديمة أو في الكتب المقدسة ، وفي ضوء التعاليم والأسرار المستورة ، وتبينا كيف استقلت الأنثى بنفسها وكيف بدت مضايفة للذكر .

وإننا لنظفر في ذلك التراث ببواكير تنبىء عن أمرين ، الأول ، الذكورة والأنوثة بطابع كوني ، والثاني ، تحول هذه الثنائية عن طابع الازدواج في إطار الفروق الجنسية إلى طابع المبادىء والمقولات التي أضافت إلى النزعة الكونية المنطوية على روح خيالي متوهج ، الطابع

---

(١) انظر **Kurt Seligmann, P. 105.**

وراجع في اختلاف المؤرخين حول هرمس **Sayyed Hossein Nasr: Hermes and the Hermetic writings in the Islamic world, Beirut, 1967.**

وقد قيل إنه الاله طوط عند قدماء المصريين وقيل هو أخنوخ عند العبريين ، وقيل هو ادريس النبي عند المسلمين ، ويميز الاسلاميون بين هرامسة ثلاثة : هرمس الهرامسة وهو ادريس أو أخنوخ ، أول من وضع الحروف وعلم الناس اتخاذ الملابس ، وهرمس البابلي أستاذ فيثاغورس ، وكان عالماً بالطب والفلسفة وخواص الأعداد ، وهرمس المصري المولود في منف وهو أستاذ أسقليبيوس وكان عالماً بالطب والفلسفة والكيمياء وخواص السموم والتنجيم . ص ٦٧ ، ٦٨ .

المنطقي الذي نما من بعد في الفلسفة اليونانية ، وزاد نماء في تربة التصوف والغنوص الإسلامي ، إذ نظر إلى الذكورة والأنوثة بوصفهما مبدأين ، الأول منهما فاعل والثاني منفعل ، وهذا ما سنعرض له بتفصيل أوسع في سياق آخر .

٢ ـ إرهاصات الرمز الشعري الغنائي

نعرض بعد أن ألممنا بالأصول التاريخية ، واستخلصنا بعض النتائج التي انتهت اليها المقدمة ، لارهاصات الرمز المبكرة في الشعر العربي الغنائي ، حتى إذا استوفينا تلك الارهاصات ، أخذنا في التعرف على الأصول الثيوصوفية والغنوصية للرمز في الشعر الصوفي .

لقد كانت المرأة موضوع الحب والغزل في القصيدة العربية الغنائية التي أخذت شكلاً تقليدياً تميز بالاستقرار . ويظهرنا النقد على تيارين أساسيين للغزل في الشعر العربي ، تيار الغزل الفاحش الصريح الذي أشاعه ابن أبي ربيعة في الحجاز ، وتيار الغزل العذري العفيف الذي كان اتجاهاً مضاداً لما شاع في التيار الأول من مغامرات ونشدان للذة الحسية .

وحيث إن الغزل العذري كان إرهاصاً ومدخلاً لرمز المرأة في الشعر الصوفي لذا فسوف نقف تحليلنا عليه ، لدراسة العلاقة بين الأدبين العربي والفارسي ، ولمعرفة أيهما كان أسبق من الآخر في إحداث هذا المزج بين الحب السماوي والحب الأرضي . وسواء أتشكك بعض الدارسين في الوجود الحقيقي لبعض شعراء الغزل العذري ، وفيما دار حول نتاجهم من قصص وروايات وأخبار أسرفت أيما سرف في تصوير ما كانوا يعانون من ألم وحرمان ، أم وثقوا في وجودهم وجوداً تاريخياً ،

وفيما رُوي حول حياتهم من أخبار فيها شطط وتهويل ومبالغة في تصوير عواطفهم وتساميهم على هذا النمط الرومانسي الغريب ، فان الظاهرة في حد ذاتها جديرة بالدراسة والتحليل ، لما يمكن أن تفضي اليه من نتائج تفيد في التعرف على رمز المرأة في الشعر الصوفي .[1] .

والحق أن الغزليين من الزهاد الأتقياء كانوا أسبق تاريخياً من الشعراء العذريين ، مما يجعلنا نعد ما روي عنهم من أشعار وأخبار وحكايات ، نواة أولى لشعر الغزل العذري ، إذ كان « ظهور الغزليين من الزهاد والأتقياء في القرون الهجرية الأولى كعبد الرحمن بن أبي عمار الشهير بالقس ، وعروة بن أذينة ويحيى بن مالك وغيرهم ، إرهاصاً بهذا التوفيق الذي تم في الشعر الصوفي بين الحب الإنساني والحب الإلهي ، أو التعبير عن الحب الإلهي بلغة العواطف الإنسانية ، كما يتيح ظهورهم مجالاً لمقارنة مسلك العذريين بمسلك الزهاد الأتقياء »[2] .

وإننا لنتبين الوشيجة المتينة بين الغزل العذري والحب الصوفي ، أو قل بين مسلك الشعراء المتعففين ومسلك الزهاد الأتقياء ، وذلك لما بين العفة في الحب وبين الزهد من سمات مشتركة وملامح متشابهة ، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتسامي ، وشعور حاد بالتحريم الجنسي ، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتوافق بين ما يرغب فيه وما يخشى منه ، من خلال شعور أخلاقي ينظمه الأنا الأعلى ، ويعد المحب للدخول في علاقة متوترة بين المادي والروحي ، بين السماوي والأرضي ، ويهيئه لممارسة جهاد عن طريق عقبات تتمثل في الإغراء الملح ، والغواية

---

(١) انظر / د . ابراهيم عبد الرحمن ، دراسات مقارنة ، نشر مكتبة الشباب طبعة أولى ١٩٧٥ ، ص ١٢٧ .

(٢) د . محمد غنيمي هلال / الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣ .

والاستهواء اللذين لا يقاومان ، وما على المحب إلا أن يتجاوزها ويعلو عليهما ، موحداً بين الليبدو والايروس ، وسوف نلاحظ عند تحليل رمز المرأة في شعر الحب الصوفي كيف أمكن للصوفية أن يضايفوا بين الفزيائي والروحي ، بحيث التحم في شعرهم السماوي بالأرض في تراكيب رمزية موحية ، وكيف أشربوا رمز المرأة في أشعارهم دلالات لم تكن موجودة من قبل في شعر الغزل فاحشاً كان أو عذرياً عفيفاً .

ومما يتمم التناظر بين شعر الغزل العذري وشعر الحب الصوفي ، أنهما بمعزل عن المآرب العاجلة الموقوتة ، أو قل انهما يحققان مقولة « الحب للحب » بحيث لا تكون للمحب غاية وراء محبوبه .

ولا يخفى أن هذا الحب العفيف أخذ ينمو في فترات متأخرة بتأثير تيارات أجنبية تسربت إلى الروح الإسلامية عن طريق النقل والترجمة ، وقد ظهر هذا النمو في امتزاج الحب بخواطر تأملية وأفكار فلسفية دارت حول طبيعة العشق وماهيته ومدارج الحب ؟ العشاق بحسب ما يعشقون ، والعلاقة بين الحب والاتحاد ، وكيفية ترقيه النفسي من أفق المحسوس إلى عالم المثل والمعقولات حتى تستهلك في النور الإلهي الغامر (١) .

والحق أن بواكير رمز « المرأة » في شعر الحب الصوفي ، انما تكمن في طائفة من الأشعار والروايات التي تناقلها الرواة عن شخصية « قيس ابن الملوح » أو مجنون ليلى . باعتبار أن شعره يمثل تيار الغزل العذري العفيف أصدق ما يكون التمثيل ، كما أن شخصيته التي ظهرت في الروايات المأثورة متسمة بطابع جنوني ، تعد إرهاصاً مبكراً لما شاع عند الصوفية من أحوال الوجد والفناء والذهول والاستغراق والجنون .

---

(١) انظر / رسائل إخوان الصفاء ، ط ١٣٤٧ / ١٩٢٨ ، ج ٣ « الموضوع الخاص بماهية العشق » .

ومما لا شك فيه أن فحص الروايات والأشعار المأثورة عن قيس الذي اشتهر بالمجنون ، يفضي إلى الاعتقاد بأن قدراً كبيراً من الوضع والانتحال قد دخل في نسج تلكم الشخصية وحوك أشعارها ، وأن الرواة والقصاص أعملوا فيها خيالهم ، وليس أدل على ما نقول من اختلاف أصحاب التراجم والتصانيف والموسوعات الأدبية حول اسم المجنون. وسواء أكان المجنون شخصية حقيقية ذات وجود تاريخي أعمل الرواة فيها خيالهم أم كان اختراعاً محضاً وافتراء خالصاً ، فان نتائج البحث لا تتأثر بصحة أي من الفرضين ، إلا أن طابع الجنون الذي يميز تلك الشخصية ، إنما خلع عليها في زمن متأخر حتى إنه ليمكن القول بأنها اكتسبت هذا الطابع الجنوني في الأدب الصوفي ، مما يظهرنا على الصلة الوثيقة بين الغزل العذري والحب الصوفي ، حيث «لم يكن للجنون في الأصل معنى سوى التعبير عن استغراق قيس في عاطفته ، وطغيان هذه العاطفة على جوانب شخصيته وفي الحق كان الصوفية بعد أن أعطوا صفة الجنون معناها الفلسفي ، يصفون بها كل من خرجوا على مألوف قومهم ، لزهدهم وشبوب عاطفتهم وتفضيلهم حياة العزلة والتأمل» [1].

والحق أن ابن عربي ٦٣٨ هـ قد حلل هذا الجنون الصوفي وبين أسبابه ودواعيه ومراتبه ، أما سبب الجنون عند الصوفية فمرده إلى قوة الواردات الإلهية مما يجعل «الحال» يغلب ويسيطر ، فيكون المجنون حسبما يصرفه حاله ولا حول له ولا تدبير ولا نظر إلى نفسه ، ثم ان هؤلاء المجانين ينقسمون ويتفاوتون في الطبقة والدرجة ، فمنهم مأخوذ بالكلية لا يأكل ولا يشرب ، فهو مطلق عن عالم حسه ، وقد حدث ابن عربي فذكر أبا عقال المغربي وقال انه كان من هذه الطبقة ، وأنه كان بمكة فظل أربع سنين لا يأكل ولا يشرب حتى مات ، ومنهم من يرجع إلى

---

(١) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، ص ٩٠ ، ٩٢ .

الناس فيعقلون عنه ويعقل عنهم ، وقد نعت ابن عربي هذه الطائفة بأنهم عقلاء المجانين ، ومجانين الحق ، وقص في الفتوحات طرفاً من نوادرهم وحكاياتهم وبعض أقوالهم التي تنم عن قوة الواردات وغلبة سلطان الحال ، وذكر من لقي منهم كيعقوب الكوراني ومسعود الحبشي بدمشق ، وكان يغلب عليه البهت « وأبي الحجاج الفليري وأبي الحسن علي السلاوي ، فأولئك وغيرهم مجانين الاهيون مأخوذون عن أنفسهم (١) .

وهذا الذي ذكر ابن عربي في القرن السادس الهجري ، يجعلنا نؤكد في قوة أن شخصية قيس بطابعها الجنوني إنما كانت خلقاً صوفياً خالصاً ورمزاً للمحب الذي فني عن أوصافه وذاته ، وذهل عن مألوفه وأخذ عن عادته ، ولعل عبارة « أنا ليلى» وهي التي أنطق الصوفية بها قيساً ، تشبه من قريب عبارة الحلاج « أنا الحق» ويرمز هذا التشابه إلى الفناء والاتحاد ، ويدل على أن الصوفية أدخلوا في أخبار المجنون ما يدل على رهف حسه ورقة شعوره وشبوب عاطفته ، وهكذا امتدت شخصية قيس ونمت ودخل نسيجها في تكوين شيء من رموز الحب الصوفي ، وانتقلت بهذه السمات من الإطار الواقعي إلى مجال الرمز الصوفي وأصبحت على حد قول الدكتور غنيمي هلال قالباً مرنا لآراء الصوفية في مجالسهم وفي أشعارهم وقصصهم ، وبهذه السمات الصوفية انتقل قيس من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي (٢) .

ومن بين الدارسين يذهب هانز شيدر إلى أن الأدب الفارسي كان أسبق من الأدب العربي في احداث هذا التأليف التركيبي بين الشعر الديني والشعر الدنيوي ، بين الحب السماوي والحب الأرضي ، أو بتعبير

---

(١) انظر / ابن عربي ، الفتوحات المكية ، السفر الرابع ص ٩٢ : ١٠١ .

(٢) انظر الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، وراجع أيضاً للدكتور غنيمي هلال كتابه « ليلى والمجنون بين الأدبين العربي والفارسي » .

يتصل بتاريخ الأساليب استخدام الأسلوب المكتمل التكوين للشعر الغرامي في التعبير عن الحب الإلهي ، وزعم شيدر أن المؤسس الحقيقي لهذا الأسلوب ، هو شيخ خراسان أبو سعيد ابن أبي الخير المتوفى سنة ٤٤٠ هـ - ١٠٤٨ م وأن العطار قد نمى هذا الأسلوب الجديد حتى صار ثروة مشتركة بين كل الشعراء الناطقين بالفارسية [١] .

ونظن من جانبنا أن شيدر لم يتحر الدقة والصواب في قوله ، وأن في رأيه شيئاً كثيراً من التوسع والشطط إذ إن المزيج بين لغة الحب العذري ولغة الحب الإلهي يطالعنا أوضح ما يكون في شخصية قيس وفيما عزي اليه من أشعار بعد أن جعله الصوفية واحداً منهم ، ولئن صح هذا الفرض ، لقد صح أيضاً أن أبا بكر الشبلي ٣٣٤ هـ - ٩٤٥ م - وهو أسبق من إبن أبي الخير بما ينيف على القرن - كان يحدث في مجلسه مهيباً بشخصية المجنون الرمزية التي تنطوي على البواكير الأولى لتحول الحب العذري إلى حب صوفي ، كما انطوت شخصية ليلى على ما أشرب به الصوفية المرأة من رموز ودلالات .

وقد ذكر أبو نصر السراج في اللمع كلاماً منسوباً للشبلي - وهو معدود من صوفية الطبقة الرابعة - وأنه كان يقول في مجلسه « يا قوم ، هذا مجنون بني عامر ، كان إذا سئل عن ليلى يقول أنا ليلى ، فكان يغيب بليلى عن ليلى حتى يبقى بمشهد ليلى ، ويغيب عن كل معنى سوى ليلى ، ويشهد الأشياء كلها بليلى ، فكيف يدعي محبته ، وهو صحيح مميز ، يرجع إلى معلوماته ومألوفاته وحظوظه ؟ فهيهات أنى ذلك ولم يزهد في ذرة منه ، ولا زالت عنه صفة من أوصافه » [٢] .

---

(١) انظر / هانز شيدر ، الانسان الكامل في الاسلام ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، ص ٥٧ .

(٢) أبو نصر السراج / اللمع ، تحقيق د . عبد الحليم محمود ، ط ١٣٨٠ / ١٩٦٠م ص ٤٣٧ .

والحق أننا نخالف شيدر في قوله إن الأدب الفارسي كان أسبق في التعبير عن الحب الإلهي بلغة الشعر الغرامي الذي اكتمل تكوينه ، وذلك أننا نجد في كتب التراجم والطبقات أشعاراً منسوبة لرواد التصوف الأوائل من العرب بدت المرأة فيها تعبيراً عن الحب الإلهي ، وقد نسج الصوفية هذه الأشعار على نمط الغزل العذري المليء بالتفجع والشكوى والحنين إلى الوصال ووصف ما يعتري المحب من سقم وشحوب ، ولئن كانت هذه الأشعار قليلة ، لقد كثرت من بعد في عصور تالية ، بيد أنها على قلتها تؤكد ما ذهبنا إليه من قبل وكل ما يمكن قوله في هذا السياق ، أن الشعراء الصوفية من الفرس ، نموا هذه الأساليب وأضافوا إليها في إطار البناء الرمزي السابق .

ولعل مما يدل على صحة زعمنا ما روى السراج عن أبي القاسم الجنيد ٢٩٧ هـ - ٩١٠ م ، اذ قال عبدالله بن الحسين ، قال : سمعت أحمد بن الحسين البصري يقول : حضرت مجلس الجنيد ، فسأله رجل مسألة فأنشد [١] :

نَمَّ على سرِّ وجدِهِ النَّفَسُ   والدمعُ من مُقْلتيه يَنْبجسُ
مُدَلَّه هائمٌ له حُرَقٌ   أنفاسُه بالحنين تُخْتَلَسُ
يا بأبي الأشعثُ الغريبُ فتىً   ليس له دُونَ سُؤْلِه أنَسُ
يا بأبي جسمُه الزَّكيّ وان   كان عليه خُلَيْقٌ دَنِسُ

ومن بواكير هذا الاتجاه في الشعر الصوفي قول الشبلي :

لقد فُضِلت ليلى على الناس كالتي   على الف شهر فُضِّلَتْ ليلةُ القدر

---

(١) انظر في هذا السياق ، اللمع للسراج ص ٣١٨ : ٣٢٧ تحت عنوان « باب في أشعارهم في معاني أحوالهم واشاراتهم » وانظر أيضاً / طبقات الصوفية لعبد الرحمن السلمي والطبقات الكبرى للشعراني .

فيا حبها زدني جوىً كلَّ ليلةٍ ويا سلوةَ الأيامَ موعدكِ الحشرُ*

وقوله في مجلسه يوماً :

وعينان قال اللهُ كونا فكانتا فعولان بالألباب ما تفعلُ الخمرُ

ثم قوله: لست أعني العيون النجل ولكني أعني عيون القلوب ذوات الصدور ، فطوبى لمن كان له عين في قلبه وأذن واعية وألفاظ مرضية .

ومن بين تلك الارهاصات الأولى التي تمت في الشعر العربي الصوفي ما روى السراج عن أبي الحسن سري السقطي ٢٥١ هـ — ٨٦٥ م ، إذ قال : أخبرني جعفر الخلدي قال سمعت الجنيد يقول : كان أبو الحسن سري السقطي كثيراً ما ينشد هذه الأبيات :

ولما ادعيتُ الحبّ قالتْ كذبتني فما لي أرى الأعضاء منكَ كواسيا

فما الحبّ حتى يلصقَ الجلدُ بالحشا وتذبلَ حتى لا تجيبَ المناديا

وتنحلَ حتى لا يبقي لكَ الهوى سوى مقلةٍ تبكي بها أو تناجيا

وثم أشعار أخرى يرجع تاريخها إلى القرون الثلاثة الأولى ، وكلها أشعار وصف فيها الصوفية الأوائل عاطفة الحب الإلهي ، مستعينين بلغة العشاق العذريين ، مما يؤيد افتراض أن المزج بين الحب الإنساني والحب الإلهي أو التعبير عن الأحوال الإلهية بأساليب الحب الإنساني ، كان قد تم لدى الصوفية من العرب ، وإن يكن على نحو نزر يسير ، وأن هذا الضرب من التعبير التاريخي قد عرض له الازدهار والنماء في عصور لاحقة ، حتى إن رمز المرأة في الشعر الصوفي ، لم يكتف من بعد بما شاع لدى العذريين من التحدث عن الأحوال الشعورية الباطنة التي تلم

(*) في البيت « أقواء » وهو من عيوب القافية .

بالعشاق ، بل أضاف إلى هذه الأحوال ، الوصف الحسي المغرق بجمال المعشوقة وفتنتها وشدة أسرها .

وكأن الصوفية المتأخرين قد أهابوا في تركيب رمز المرأة بامشاج من مذهبين رائدين في فن الغزل ، فأخذوا من الغزل الصريح ، شيئاً من الحسية والشهوانية والتغني بمظاهر الجمال الفزيائي ، واستعاروا من الغزل العذري لغته المفعمة بالتعالي والتطهر والعفة والمعاناة الرومانسية التي تدور حول الهجر وتمني الوصال ، ومزجوا هذين النمطين في بناء شعري مرموز لم يكن بمعزل عن تصورات غنوصية خاصة ، تعد في نظرنا الأساسي الجوهري لرمز المرأة في شعرهم ، وهذا ما ستزيده بسطاً وايضاحاً في المقولة الثالثة من هذا الفصل .

٣ ـ الأسس الغنوصية والأصول الصوفية لرمز الجوهر الأنثوي

لم ينشأ التركيب الثيوصوفي لرمز الأنثى في شعر الصوفية من فراغ خالص ذلك أننا نجد لهذا الرمز الذي بدا ذا طابع غنوصي ، جذوراً بعيدة تتصل بأصول ميثيولوجية قديمة ، وبارهاصات الغزل العذري الذي نسجت حوله أخبار وحكايات وأشعار تناقلها الرواة حتى ذاعت في بعض العواصم الإسلامية .

ولكي يتكشف لنا رمز المرأة في الغزل الذي اتخذ طابعاً صوفياً محضاً ، لا بد لنا من أن نتعرض لمقولتين جوهريتين ، الأولى مقولة الحب الذي كان للصوفية فيه مذهب محدد ، والثانية مقولة ما سماه **Corbin** بالأنثى ذات الطابع الإبداعي الخالق .

وفيما يتعلق بالحب الإلهي ومكانة المرأة منه وتحديد موضعها داخل بنائه المتعالي ، نتبين تصنيف الصوفية للحب في تركيب تصاعدي بحسب موضوع المحبة ، كما نتبين رمزية الأنثى فيما عرف عندهم بمدارج التجلي الإلهي .

ويتضح التركيب التصاعدي للمحبة عند الصوفية في تمييز ابن عربي بين ثلاثة أنواع من هذا الحب تبدو في الوقت ذاته مشاكلة لأحوال وجودية ثلاثة ، بيد أن هذا التركيب قابل لأن يعاد بناؤه على نحو تنازلي ، وتتمثل هذه الأنواع الثلاثة في الإلهي والروحي والطبيعي «أما الحب الإلهي فانه من ناحية ، حب الخالق من أجل المخلوق الذي تجلى فيه الخالق ذاته ، كما أنه من ناحية أخرى حب المخلوق من أجل الخالق ، وليس هذا الحب سوى الرغبة في الإله المتجلي في المخلوق ... ويمثل هذا الضرب من الحب الحوار الأبدي المعبر عن اقتران القدسي والإنساني ، وفي الحب الروحي يلتمس المخلوق الوجود الذي يتكشف فيه صورته .... وليس للمخلوق في هذا الحب الروحي غاية أو إرادة سوى أن يتطابق مع المحبوب ... وأما الحب الطبيعي فانه استحواذ ونشدان لإرضاء رغبات المحب دونما اكتراث بارضاء المحبوب» [١] .

ويفضي تصنيف الصوفية للحب إلى تصويره توحيداً بين الروحي والطبيعي ، بين الإلهي والإنساني ، وفي هذا التوحيد يتم تجاوز ثنائية الأطراف والعلو عليها صوب تركيب يبدو فيه الروحي والفزيائي وجهين وتجليين لحقيقة واحدة .

وقد بدا هذا البناء الثنائي متسقاً مع الطبيعة الإنسانية وماهيتها اتساقاً

(١) Henry Corbin, Creative imagination in the Sufism of Ibn Arabi, trans by : Ralph Manheim, London, 1969, P. 149.

يدفعنا إلى التوفيق والملاءمة بين المظهر الحسي الطبيعي والمظهر الروحي الإلهي الحب ، في إيقاع منسجم تظهر فيه الوحدة والثنائية معـاً بحيث لا يحجب أحدهما الآخر .

ولقد أسس الصوفية الحب الإلهي في انسجامه وتوافق طرفيه المتقابلين على نظريتهم في التجلي والشهود . وهذا التوافق بين الفزيائي والروحي ، هو ما عبر عنه كوربان بأنه ديالكتيك الحب **The Dialectic of Love** وتثير الملاءمة بين الحدين المتضايفين تساؤلاً عن الموضوع الحقيقي للحب ، ويلاحظ ابن عربي في هذا السياق أن أكمل المحبين من الصوفية هم الذين يحبون الله لذاته ولذواتهم في آن واحد ، إذ تكشف هذه القدرة فيهم عن توحيد طبيعتهم الثنائية وربطهم بين المعرفة والشهود . ولن يكون ثم تزامن في هذه الطبيعة الثنائية وارتباط بين مظهري الحب ، إلا إذا أظهر الله ــ بوصفه المحبوب المتعالي ــ ذاته للروح في شكل فزيائي من أشكال التجلي [١] .

والذي يمكن استخلاصه من مذهب الصوفية في التجلي ، أن الله لا يشاهد إلا في الأشكال والصور العينية التي يظهر فيها سواء كانت هذه الصور من محتد الخيال أو من محتد المحسوسات ، فلا يشاهد ولا يتجلى لمن يشهده عارياً عن الصور التي هي بمثابة المرائي والمجالي ، وذلك لأن شأن الحكم الإلهي « أنه ماسوي محلاً إلا ولا بد أن يقبل روحاً إلهياً عبر عنه بالنفخ فيه ، وما هو الا حصول الاستعداد من تلك الصورة المسواة لقبول فيض التجلي الدائم الذي لم يزل ولا يزال » [٢] .

ولا يتجلى العلو على نحو واحد ، وإنما يتنوع التجلي بتنوع الصور ،

---

(١) انظر **Henry Corbin, Creative Imagination... P. 150, 157.**

(٢) ابن عربي / فصوص الحكم شرح الكاشاني وبالي ، ط الحلبي ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م ، ص ١٣ « فص حكمة الهية في كلمة آدمية » .

كما يتنوع بحسب استعداد المتجلي له لتفاوت الاستعدادات شدة وضعفاً. ويبدو المتجلي والمتجلي له في وضع المرايا المتقابلة التي ينعكس بعضها على بعض ، فالمتجلي له لا يرى على حد تعبير ابن عربي إلا صورته في مرآة الإنسان في رؤية نفسه ، كما أن الإنسان مرآة المتعالي في رؤيته أسماءه [1].

وفي سياق التضايف بين التجلي الصوري والخيال ، لا بد من التنبيه إلى أمرين الأول ما نعته الصوفيه بالعلم الذي يدرك به التجلي الإلهي في الصورة المخصوصة وما أراد الله بتلك الصورة ، والثاني تمييز الصوفية بين الوهم والهمة في علاقة كليهما بالقوة المتخيلة ، وقد أقام الصوفية هذا التمييز على أساس تصورهم لما نعتوه بالمدارج والمستويات التي تتفاوت بحسب التقسيم إلى العام والخاص ، فبالوهم ، يخلق كل إنسان في قوة خياله ما لا وجود له إلا فيها ، وهذا هو الأمر العام والعارف يخلق بالهمة ، ما يكون له وجود من خارج ولكن لا تزال الهمة تحفظه ومتى طرأ على العارف غفلة عن حفظ ما خلق ، عدم ذلك المخلوق [2].

وللخيال عند الصوفية علاقة وثيقة بالتجلي الإلهي في صور الأعيان ، وينقسم الطابع الخيالي للتجلي إلى ضربين ، فمنه تجل خيالي على صورة المعتقد ، ومنه على صورة المحسوس ، بيد أن الفارق دقيق بين الحالة المرضية والتجربة الصوفية إذ يؤكد المصاب بحالات الهلوسة البصرية أنه يرى في الخارج صوراً وأشكالاً هي في حقيقة الأمر تراكيب وهمية ذات عرض باثولوجي ، أما الصوفية فانهم ينشئون روابط بين مقولات تشمل الموضوع المتخيل والمشاهدة الحسية والتبادل الدوري الحي بين البصر والبصيرة ، فالتجلي الخيالي إذا اشتد ظهوره «شوهد بالعين الشحمية

(١) انظر / فصوص الحكم ، ص ٤٠ ، ٤١ « فص حكمة نفثية في كلمة شيثية » .
(٢) انظر / فصوص الحكم ، فص كلمة حقية في كلمة اسحاقية ، ص ١١٠ .

محسوساً ، لكنه على الحقيقة عين البصيرة هي المشاهد ، إلا أنه لما صار كله عيناً ، كان بصره محل بصيرته [١].

ويحمل الخيالي أو المتخيل طابع سلب وإنكار كما يحمل طابع إنية ووجود ، وهـذا ما كشف عنه ابن عربي في تركيب ديالكتيكي متميز عندما حلل الخيال وما يبدعه من صور ، محيلاً في ذلك إلى رموز خاصة بانعكاس الأشكال في المرايا . وكثيراً ما نبه الصوفية في تجليات الصور المتخيلة إلى أنها قد تدرك بعين الحس كما تدرك بعين الخيال ولا بد لمن يشاهد هذه الأشكال من التمييز بين الإدراكين إذ متى ثبتت الصورة ولم يطرأ عليها اختلاف ولم يعرض لها تحول وتغير ، فذلك إدراك حسي ، أما إذا تنوعت تكوينات الصورة فذلك إدراك بعين الخيال .

ومما يدخل في البناء الديالكتيكي للخيال وما يخترعه من تجليات صورية ، أنه على حد وصف ابن عربي ، يتسم بالسعة والضيق معاً ، أما سعته فلأن له سلطاناً في ضبط وتصور ما لا يعيه الفهم ولا يتصوره ، كتصور العدم والمحال ، وأما ضيقه فلافتقاره إلى الصورة وإلى الحس لأنه إنما يتلقى من المعطى الحسي ، فهو لا يقبل أمراً حسياً كان أو معنوياً ، ولا يضبط نسبة أو اضافة إلا إذا تلبست هذه الأمور بالصور [٢] .

وهكذا أقام الاتجاه الثيوصوفي علائق بين وحدات مترابطة تفضي كل منها إلى الأخرى ، فالحب الذي يوحد بين الفزيائي والروحي ، يحيل إلى التجلي والتجلي الإلهي يفضي بدوره إلى المشاهدة التي ترتبط بالإبداع الخيالي أوثق ارتباط ومن خلال هذه الوحدات المتشابكة ، يطل الجوهر

(١) عبد الكريم الجيلي / الانسان الكامل ، ج ٢ ص ٣ .
(٢) انظر في هذا الموضوع / الفتوحات المكية ، السفر الرابع ص ٤٠٦ ، ٤٢٥ وراجع أيضاً تحليله للخيال في فصوص الحكم ، فص حكمة نورية في كلمة يوسفية .

الأنثوي وتبرز المرأة بوصفها رمزاً على الله المتجلي في شكل محسوس وصورة فزيائية . وذلك لأن العلو لا يتجلى ولا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه . إلا أن طائفة تشهد الصورة على الوجه التشبيهي الخالص ولا تشهد شيئاً من التنزيه ، وعندئذ تشهد الجمال من وجه واحد ، وطائفة أخرى تشهد الصورة التشبيهية وتتعلق فيها بالتنزيه الإلهي ، وهؤلاء يشهدون الجمال والجلال في وجهي التشبيه والتنزيه[1] .

ولقد كشف مذهب الصوفية في التجلي عن أفكار وتصورات أساسية ، منها لا نهائية صور التجلي إذ ليس لها حد تنتهي عنده ، وأن الله في تجليه لا يتكرر ، فلا يتجلى بصورة واحدة مرتين ، وأن كل تجل يعطي خلقاً جديداً ويذهب بخلق ، وأن العلو في تجلياته ، يتقلب في الصور بتقلب الأشكال ، وهذا ما يعرفه الصوفية بأنه تحول الحق في الصور عند التجلي ، وإذا كان الحق يتنوع تجليه في الصور ، فبالضرورة يتسع القلب ويضيق بحسب الصورة التي يقع فيها التجلي الإلهي [2] ، ولا تخلو هذه التصورات أيضاً من بنية تنتظمها ، وعلاقات تشد بعضها إلى بعض ، وعن هذه الروابط عبر ابن عربي في كتاب « التجليات » بقوله : « تنوعت الصور الحسية ، فتنوعت اللطائف ، فتنوعت المآخذ ، فتنوعت المعارف ، فتنوعت التجليات ، فوقع التحول والتبدل في الصور [3] .

وفي هذا السياق ينبغي أن نفطن إلى أمرين ، الأول أن هذه العلاقات

---

(١) انظر / الجيلي ، الانسان الكامل ، ج ١ ، ص ٣٣ ، وراجع أيضاً فيما يتعلق بالتنزيه والتشبيه : فصوص الحكم « فص حكمة سبوحية في كلمة نوحية » .

(٢) انظر فصوص الحكم ، فص حكمة قلبية في كلمة شعيبية ، فص حكمة روحية في كلمة يعقوبية .

(٣) مجموع رسائل ابن عربي ، ط جمعية دائرة المعارف العثمانية / حيدر آباد ، ط أولى ١٣٦٧ / ١٩٤٨ ، ج ٢ .

تبدو ذات طبيعة دورية ، تؤكد احتفاء الغنوصية الصوفية بالدائرة من بين الأشكال المختلفة ، لما تتضمنه في زعمهم من كمال وتمام يظهره ما فيها من عود على بدء وقد ذكر ابن عربي شيئاً عن الشكل الدوري في كتاب « التدبيرات الإلهية » وأشار إليه أيضاً في الفتوحات في حديثه عن اختلاف الشرائع لاختلاف النسب الإلهية واختلاف النسب الإلهية لاختلاف الأحوال، واختلاف الأحوال لاختلاف الأزمان ، واختلاف الأزمان لاختلاف الحركات ، واختلاف الحركات لاختلاف التوجيهات ، واختلاف التوجيهات لاختلاف المقاصد ، واختلاف المقاصد لاختلاف التجليات واختلاف التجليات لاختلاف الشرائع ، فعاد إلى ما منه بدأ مبرراً تطابق البداية والنهاية بأن كل جزء من الأمر الدوري يقبل بالفرض الأولية والآخرية وما بينهما ، ولا يبعد أن يكون الغنوص الصوفي قد تأثر في ذلك بتصورات هرمسية قديمة موروثة ، كان للدائرة فيها هذه الدلالة التي رمز إليها بالحية التي تعض على ذنبها . والثاني أن تحول الله في الصور عند التجلي ليس خاصاً بالقيامة وإنما يحدث هذا التبدل أيضاً في الدنيا « إذ يتجلى الحق لكل طائفة في صورة اعتقادها فيه ، وهي العلامة التي ذكرها مسلم في صحيحه »[1] .

وكما افتقر الأمر في تجلي القيامة إلى « علامة » يعرف بها كل معتقد ومتبع تشريعاً خاصاً أن الله هو الذي تجلى له في صورة اعتقاده ، افتقر المحب كذلك إلى علامة تكشف له في الدنيا تجلي الله في الصورة المحسوسة وتقابل هذه ما وصفه ابن عربي بأنه « علم ضروري » به يدرك التجلي ويعي المحب محبوبه المتعالي في هذا الشكل الفزيائي أو ذاك ، وها هنا يمكن أن نعاين التركيب المزدوج للحب في طبيعته الإحالية التي تجمع بين الطبيعي والروحي ، « أما الحب الفزيائي فلأن الإنسان يدرك ويتأمل صورة عينية ،

---

(١) الفتوحات المكية/ السفر الرابع ، ص ١٩٢ وانظر أيضاً ، ص ٤٦١ ، ٤٦٢ .

وأما الحب الروحي فلأن المحب لا يتشبث بعد بالاستحواذ على الصورة ، لأنه هو نفسه قد أشرب هذه الصورة ، وهذه العلاقة المتحولة هي التي تحدد بحق الحب الصوفي » [1] .

وهكذا ينشط الخيال الإبداعي متجهاً في فعالية إلى التوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي تجلى فيها ، ويضع « اللامرئي والمرئي ، والروحي والفزيائي في تجانس وانسجام ، .....إذ نحب في هذا الكائن ظهور المحبوب الأقدس وتجليه ، لأننا إنما نجعل هذا الكائن روحياً بأن نرفعه من درجة الشكل المحسوس إلى درجة النموذج أو الصورة غير القابلة للفساد ، أي إلى درجة شكل ثيوفاني ، وذلك بأن نشربه جمالاً أسمى من جماله ، ونخلع عليه حضوراً لا يمكنه بعدُ أن يتخلص منه » [2] .

وهذا ما انتهى إليه الصوفية المسلمون ، أعني أن المشاهدة الخيالية أو ما يسمى بالاتصال في الخيال بوصفه ضرباً من تجلي العلو الذي يتكشف في الأعيان على نحو متنوع فريد ، يفضي إلى القول بأن هذه المشاهدة تمثل ذاتي خالص من تمثلات الشعور ، ينصهر فيه المظهر الخارجي المحسوس والإدراك الباطن لحضور ما يعانيه الخيال بوصفه تشخصاً حياً وتجلياً للعلو في الصورة المشاهدة التي يتعشقها الصوفي لا لذاتها ولكن لأنها محل الظهور الإلهي الذي يتنوع بتنوع الصور ، والوسيط الذي من خلاله يتجلى الله للانسان ، وسواء في هذه الحالة أن نقول ، أن العلو قد تشخص في الصورة الحسية ، أو أن الصورة الفزيائية ذاتها قد تجلت للوعي بوصفها العلو حاضراً في مظهر من المظاهر وقد لاحظ كوربان أن المشاهدة الخيالية « تحقق نوعاً من التكثيف والتركيز الذي قد يكفه الحضور المادي الحسي ، إذ كان هذا الكف هو ما نتبينه في حالة المجنون المشهورة التي وضعها

---

(١) Henry Corbin, Creative Imagination.... P. 151.

(٢) Ibid, P. 156.

الصوفية للتعبير عن أن الاتحاد الخيالي الذي استحوذ على روح المجنون كان يفوق كل اتحاد عيني مادي ، ولذا كان يشيح عن ليلى خوفاً من أن تحرمه كثافة حضورها المادي من هذا الحضور الآخر في مشاهدته الخيالية ، تلك المشاهدة التي بدت ليلى فيها أكثر لطفاً ورقة وجمالاً" (١) .

وليس من شاهد على هذه الرؤى الثيوفانية إلا الوجد والحدس الباطن والعاطفة الدينية التي تولدها الرغبة المخلصة في معاينة العلو لا في إطلاقه ولا تعينه الخالص ، وإنما في محايثته وتعينه في الصور والأشكال . ولعلنا الآن قد استطعنا أن نكون وجهة نظر في هذه المعاينة في إطارها الثيوصوفي ، فتجلي الله للصوفي في الصورة إنما تحققه المشاهدة الخيالية ، أما عاطفة الحب الإلهي المشبوب ، فإنها الحد الجامع بين التجلي والمشاهدة ، إذ يحقق الحب هذه الوحدة الدينامية الحية بين السماوي والأرضي ، بين المظهر الإلهي والمظهر الإنساني ، في تبادل دوري ، يتنزل به العلو في الصور المتنوعة على نحو لانهائي جديد ، كما ترتفع الصورة ذاتها إلى درجة التجلي الإلهي .

وتفترض هذه الظاهرة كما يقول Corbin « ان المحب قد أدرك أن الصورة ليست خارجة عنه ولكنها باطنة في وجوده ....إنها وجوده الفعلي ولدى هذه النقطة الجوهرية من التجربة ، تأخذ دائرة ديالكتيك الحب في الإنغلاق على ذاتها : إذ أصبح الحب أقرب للمحب من نفسه ، ويتجاوز هذا القرب الحد لدرجة أنه يبدو حجاباً على المحب ، وهذا هو السبب في أن السالك المبتدىء غير الحاذق يتلمس الصورة خارجة ، رغم أنه محكوم بها لأنها تغلف كل وجوده الباطن، ثم إنه يتنقل في تلمسها بين أشكال العالم الحسي حتى إذا آب إلى حرم روحه ، أدرك أن المحبوب الحق كامن

---

(١) Ibid, 156 وانظر أيضاً الحاشية التي ألحقها كوربان بكتابه ص ٣٣٦ وراجع أيضاً/ أحمد غزالي ، سوانح العشاق ، والفتوحات/ ج ٢ ص ٣٣٧ ..

في أعماق وجوده ، وآنئذ لا يطلب المحبوب إلا من المحبوب [١] .

وعن هذا التجلي في مدرج الحب عبر ابن عربي بقوله :

إذا تجلّـــى حبيـــبي   بأيّ عـــينٍ تَـــراهُ ؟
بعينــــه لا بعَيْنــي   فما يَراهُ ســـواهُ [٢]

معولاً في هذين البيتين على حديث التقرب بالنوافل وأن الله يكون سمع المحب وبصره وجميع قواه الإدراكية سواء كانت قوى ظاهرة أو باطنة .

ولدى هذا الوصيد من التجربة الصوفية ، تنكشف الأنثى بوصفها تجسداً للحب الإلهي الذي يحيل إلى تجلي العلو في الصورة الفزيائية المحسة ، وشفرة أستيطيقية توحي بانسجام الروحي والمادي ، والمطلق والمقيد في الأشكال المتعينة .

وقبل أن نستطرد في تحليل هذا الرمز ونتعرف على الأساليب الشعرية التي عبرت عنه ، نعرض لأصوله العرفانية لدى الصوفية المسلمين .

وفي هذا السياق الشديد التعقيد نلاحظ احتفاء الصوفية بالجوهر الأنثوي وحديثهم عن الأمهات الأوليات والآباء الأوائل والتوالج الحسي والمعنوي داخل إطار كوني حي . مما يجعلنا نتلمس جذور هذه الرموز في لوحات تتسم أحياناً بطابع التناظر الكوزمولوجي ، وأحياناً أخرى بطابع لغوي استبطاني يكشف عن بعض الحقائق اللغوية في ضوء ذوق صوفي خاص .

أما التناظر الكوني بين تصور الأنثى والعناصر الطبيعية في الغنوص الصوفي فنظفر به في المماثلة بين الأمهات الأول والأسطقسات الأربعة التي

---

(١) Henry Corbin, Creative imagination... P. 157.

(٢) انظر البيتين في الفتوحات المكية / السفر الرابع ، ص ٤١٣ .

شغلت الفكر اليوناني في عصر الفلسفة الطبيعية . ولهذا التماثل ما يشاكله في تعاليم الهرمسية وأسرارها التي تضمنت نفس هذا التناظر المكون من وحدات متداخلة تجمع بين الذكورة والأنوثة والنفس والروح والشمس والقمر في تركيب كوني مرموز .

ويحدثنا الصوفية في سياق الرمز الأنثوي عن الأم السارية الأمومة وأم المولدات والأمهات الأربع والأمهات الطبيعيات وأمهات النفوس العنصرية ، حديثاً تبرز فيه التصورات الطبيعية القديمة ممتزجة بطابع أفلاطوني متأخر .

ولقد أتم الصوفية هذه اللوحة الرمزية بالكشف عن هذا الجوهر الأنثوي بواسطة لغة الوحي والنبوءة ، إذ نجد عندهم ما يعرف بأمهات الكتب الثلاثة ، الكتاب المسطور والكتاب المرقوم ، والكتاب المجهول المكنون ، وما ينعتونه بأم القرآن وأمهات الأسماء الإلهية .

وانهم ليضيفون إلى ما سبق رمزاً آخر ذا طابع ذكراني نجده في إشاراتهم إلى الأب الأول في سياق قصص الخلق كما جاءت في التنزيل ، والأب الساري الأبوة والآباء العلويات ، وقد كان من الطبيعي أن يستنفد الصوفية ما تنطوي عليه هذه الرموز من دلالات وتصورات ، إذ لما كان الطابع الذكري والطابع الأنثوي يسودان العالم ، كان لا بد من أن يحدث توالج حسي ونكاح معنوي ، لا نعدم أن نجد له نظائر كثيرة في الأساطير البدائية القديمة ، وفي التصورات العرفانية ذات الطابع الاستسراري (*).

(*) انظر في هذا الموضوع ، الفتوحات المكية ، السفر الأول ، فقرات ٤٠٨ ، ٤١١ والسفر الثاني : فقرات ٤٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ والسفر الثالث من ص ١٠٠ — ١٠٧ وفيما يتعلق بأمهات الكتب : راجع لابن عربي ، التدبيرات الالهية في اصلاح المملكة الانسانية ، الباب التاسع ، وراجع أيضاً بصدد النكاح الكوني والتوالد في اطار الفاعل والمنفعل ، قصص الاسراء والمعراج لدى عبد الكريم الجيلي حيث وردت اشارة إلى الطابع الكوزمولوجي للجنس عند الصوفية .

ومن قبيل الإعلاء لمكانة الجوهر الأنثوي قول ابن عربي « إن الإنسان ابن أمه حقيقة والروح ابن طبيعة بدنه وهي أمه التي أرضعته ونشأ في بطنها وتغذى بدمها ، وان من وفقه الله ولزم عبوديته ، رجح جانب أمه لأنها أحق به لظهور نشأته ووجود عينه ، فهو لأبيه ابن فراش ، وهو ابن لأمه حقيقة » [1] .

وربما كان من اليسير علينا أن نحدد البناء الصوفي لرمز الأنثى بعد أن تبينا طابعه الشمولي إن في استقلاله أو في ارتباطه برمزية الجوهر الذكري . ولن يشق علينا أن نحدد ملامح هذا الرمز ، إذا ما رجعنا كرة أخرى إلى مذهب الصوفية في الحب الإلهي وتجلي العلو في الصور المقيدة والأشكال الفزيائية المحسوسة وإذا ما أهبنا باثراء الصوفية للرمز ، إذ احتفظوا بطابعه الحسي المباشر الذي يتمثل في الثنائية الجنسية ، وأحالوا هذه الثنائية إلى مبدأين ومقولتين تمثلان الإيجاب والسلب والفعل والإنفعال .

ولقد أنصف Corbin عندما أكد أن الصوفي « يحوز من رؤى التجلي أعلاها في تأمله صورة الكائن الأنثوي إذ تفضي بنا ثنائية تركيب الإيجابي ــ السلبي إلى توقع شيء من عود أسطورة الخنثى The myth of androgyne وإلى أن تؤول روحية الصوفية المسلمين بضرب من الاستمرار إلى ظهور الأنثوية الأبدية بوصفها صورة للألوهية ، إذ يتأمل الصوفي في الأنثى سر الإله الرحيم الذي يبدو فعله الخالق تحريراً لأسر الموجودات » [2] .

ولعل أسطورة الخنثى التي أشار إليها كوربان ــ وهي التي ألمع إليها أفلاطون في محاورة المأدبة وألمت بها بعض الأساطير الشرقية القديمة ــ قد تطورت من بعد في الغنوص الصوفي بحيث شملت الأنثى ، المنظورين

---

(١) انظر / السفر الرابع من الفتوحات ، ص ٢٤٧ ، ٢٥٠ ، ٢٥١ .

(٢) Creative Imagination, PP. 159, 160.

كليهما ، وانطوت على مبدأ الفاعل ومبدأ المنفعل ، بينما حاز الذكر رتبة واحدة ، وعن هذا الحدسي عبر جلال الدين الرومي ٦٧٢ — ١٢٧٣ بقوله :

المرأة شعاع من النور الأقدس
وليست بغرض للرغبة الحسية
لذا ينبغي أن يقال إنها خالقة
لأنها ليست .... مخلوقــة (*)

ولم يعدم الصوفية أن يظفروا في قصة الخلق الإنساني الأول كما وردت في التنزيل ، بجذور لرمز الأنثى التي ارتبطت عندهم بالتجلي الإلهي في الصور إذ الحق كما يقول ابن عربي « لا يشاهد مجرداً عن المواد أبداً لأنه بالذات غني عن العالمين ، فإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعاً ، ولم يكن

Creative imagination, P : 195, 160 (*)

(*) وانظر فيما يتعلق بأبيات مولانا الرومي حاشية كوربان على كتابه السابق ص ٣٣٨ ، ٣٣٩ حيث أحال كوربان إلى المثنوي ط نيكلسون ، الكتاب الأول ، الأبيات رقم ٢٤٣٧ وقد أشار نيكلسون إلى تفاسير المثنوي ، خاصة الشروح التي تعزى إلى والي محمد أكبر أبادي ، إذ أتاحت هذه التفاسير الربط بين مذهب جلال الدين الرومي ومذهب ابن عربي ، واستطاع أولئك الشراح في ضوء « فصوص الحكم » أن يفيضوا في التعليق على شواهد المثنوي ، « المرأة هي النموذج الأعلى للجمال الأرضي ، ولكن هذا الجمال ليس شيئاً ما لم يكن انعكاساً وتجلياً للصفات الالهية » ، وإذا ما نحينا حجاب الشكل ، وجدنا الشاعر يتأمل الجمال الأبدي في المرأة ، ... وانه ليراها بوصفها الوسيط الذي يكشف به الجمال غير المخلوق عن ذاته ، ممارساً إيجابيته الخالقة... وطبيعي ألا ترتبط هذه الخالقية بوظائف المرأة الفزيائية ، وانما ترتبط بخصائصها الروحية التي تخلق الحب في قلب الرجل ، وتجعله يبحث عن الاتحاد بالمحبوب الأقدس وبهذه الأنثى الخالقة ضرب المثل للرجل الروحي الذي يهب الميلاد لطفله (ولدي معنوي) الذي يعني جبريل بشارته ، ... وفي الأنثى تتجلى الأسماء الالهية الجمالية ... تجلياً يحمل سمات وآثاراً من الحكمة الخالقة التي تميز في (فاطمة الخالقة) (فاطمة — فاطر) لدى الاسماعيليين من الشيعة وكذا في الاسم الايراني لجبريل (راقان بخشى) ، وفي « العقل الايجابي الفعال » عند السهروردي يمكن أن تتمثل « عذرية النور المانوي » . .

الشهود إلا في مادة فشهود الحق في النساء ، أعظم الشهود وأكمله »[1] .

وإننا لنلمح توازياً داخل التركيب الثيوصوفي بين عناصر القصة وشخوصها وبين مصطلحات فلسفية بعضها يوناني خالص ، وبعضها الآخر امتزجت فيه الروح اليونانية بأمشاج من تصورات وأفكار دينية وقد نمى هذا التوازي الرموز من خلال بناء ميتافزيقي موغل في التجريد ، نجد ما يناظره في أسرار الحكمة الهرمسية القديمة ، « فآدم الروحي ، الأنثروبوس **Anthropos** أو آدم الحقيقي ، هو أول درجـات الوجود المتعين ، ومن هذه الناحية يبدو رمزاً على « العقل الأول » **Nous** أما حواء فتمثل بحسب القصة الدينية ، الدرجة الثانية في الوجود المتعين ، وتقابل رمزياً النفس الكلية ،وهي من هذه الوجهة حواء السماوية **Celestial Eve** »[2]

وهكذا تستبدل بالشخوص تصورات غنوصية ذات طابع فلسفي واضح نجدها في قول الكاشاني وهو من شراح الفصوص « ... المرأة صورة النفس والرجل صورة الروح ، فكما أن النفس جزء من الروح فإن التعين النفسي أحد التعينات الداخلة تحت التعين الأول الروحي الذي هو آدم الحقيقي ، وتنزل من تنزلاته ، فالمرأة في الحقيقة جزء من الرجل ، وكل جزء دليل على أصله ، فالمرأة دليل على الرجل ، ... والدليل مقدم على المدلول »[3] .

وبرغم الطابع التجريدي للقصة الدينية ، احتفظ الصوفية للشخصيات بما تنطوي عليه من انفعالات وعواطف حية ، تمثلت فيما نعتوه بحنين آدم إلى الوطن وليس وطنه المقصود في هذا السياق ذا دلالة طبوغرافية تحكمها

---

(١) فصوص الحكم ، ص ٣٢٣ ، انظر فص « حكمة فردية في كلمة محمدية » ...

(٢) انظر **Creative Imagination, P. 168.**

(٣) الفصوص / ٣٢٧ .

تحددات المكان وأبعاده ، وإنما وطنه كينونته التي هي الإله ذاته من ناحية وحواء المخلوقة منه من ناحية أخرى ، وان الصوفي ليحقق في مدرج الحب هذا الحنين مرة أخرى « إذ إنه في تحنانه وشوقه إلى العود إلى الرب ، ... يتأمل ذاته في شخص آدم الذي سكن حزنه وأشبع حنينه إلى الوطن **Nostalgia** أنه أسقط صورته التي ما أن انفصلت عنه ، حتى استقلت بذاتها ، كالمرآة التي تظهر فيها الصورة وكشفت له في نهاية الأمر عن نفسه، ...حيث حاكى آدم في حبه حواء النموذج الإلهي وهنا يتأكد مرة أخرى الطابع الروحي للحب في مقابل الحب الطبيعي الشهواني ، لأن الرجل إذا أحب المرأة حباً روحياً ، أحب ربه في الحقيقة وكما أن آدم هو المرآة التي التي تأمل الحق فيها صورته ، والنموذج الذي كشف لله عن أسمائه التي كانت كنزاً مخفياً في ذاته ، فكذلك المرأة من حيث إنها المرآة والمظهر الذي يتأمل الرجل فيه صورته ، التي هي وجوده الخفي ، والنفس التي تهدي معرفتها إلى معرفة ربه » (١) .

ولا محيص عن النتيجة التي تفضي إليها هذه المقدمات ، أعني أن الجوهر الأنثوي قد أشرب رمزاً معرفياً ، لأنه لما كانت الأنثى في التصورات الصوفية تجسداً للنفس ، ولما كانت معرفة النفس هي معراج الإنسان إلى معرفة الرب ، لزم أن تكون معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوهج موصلة إلى الله . وتبدو حالة النوستالجيا التي ألمع إليها كوربان في وضع تماثل وموازاة ، فحنين الرجل إلى المرأة إنما هو حنين الكل إلى جزئه ، والشيء إلى نفسه كما أن حنين المرأة إليه ، هو حنين الشيء إلى وطنه . وعن هذه النوستالجيا المتناظرة عبر ابن عربي بقوله : « ... إن الله أحب مَنْ خَلَقَهُ على صورته ، وأسجد له ملائكته النوريين ، ... ومن هناك وقعت المناسبة بين الرجل والمرأة ، كما بين الحق والرجل والصورة أعظم مناسبة

(١) انظر **Creative Imagination, P. 161.**

وأجلها وأكملها ، فإنها شفعت وجود الحق كما كانت المرأة شفعت بوجودها الرجل ، فصيرته زوجاً ، فظهرت الثلاثة ، حق ورجل والمرأة فحن الرجل إلى ربه الذي هو أصله ، حنين المرأة إليه » [١] .

وإن دل هذا التركيب الغنوصي للمرأة عند الصوفية على شيء ، فإنما يدل على أن معرفة الله عندهم قد بدت مشوبة بطابع وجداني عاطفي مشبوب ، أساسه هذه البنية الرمزية للأنثى بوصفها من ناحية تجسداً للنفس التي تبدو معرفتها مقدمة جوهرية ومدخلاً لا غناء عنه إلى معرفة الربوبية ، وبوصفها من ناحية أخرى مظهراً للتجلي الإلهي في الصورة العينية المحسوسة التي اعتبرها الصوفية من أكمل صور التجلي .

ولقد كنا أشرنا من قبل إلى أن الصوفية المسلمين ، أسقطوا رمزية الجوهر الأنثوي على بعض الحقائق اللغوية الخاصة بصيغ التأنيث في العربية ، والحق أن هذا الإسقاط للرمز يكشف عن طابع فيلولوجي صوفي لا يخلو من الاستبطان لحقائق اللغة وبخاصة الأبنية اللفظية المؤنثة التي حللها الصوفية بردها إلى تصور قبلي شامل . بيد أن هذا الإسقاط ليس له ما يبرره على صعيد الفهم الواقعي والتحليل اللغوي ، إلا أنه ينطوي على حقائق هامة ، لعل من أبرزها تركيب الصوفية لبناء معرفي استسراري مغلق على ذاته ، تتضام فيه الوحدات المكونة له في إيقاع منسجم متكامل .

وأننا لنظفر عند ابن عربي بهذا المنهج المحكم الذي ليس له ما يبرره إلا التركيب الثيوصوفي نفسه ، وقد كان هذا الصوفي يضع يده أحياناً « على حقائق معجمية ونحوية يسيرة ، لا تعد عنده في وضع هجوم على اللغة ، وإنما توضع حقيقة ميتافيزيقية عالية ، وقد كان يعالج هذه المسائل اللغوية بأساليب فيلولوجية شخصية ....تناسب الكشف عن الرموز » [٢] .

---

(١) الفصوص / ص ٣٣٢ .

(٢) Creative Imagination, P. 166

وتعد هذه التحليلات اللغوية بمثابة إثراء وتتميم لرمزية الجوهر الأنثوي منعكساً على الأبنية اللفظية الدالة على التأنيث ، ومن هذا القبيل إشارة ابن عربي إلى أن المصطلحات التي تدل في اللغة العربية على الأصل والعلة مؤنثة ، وفي هذه اللغة يدل على أصل الأشياء بكلمة « الأم » إذ تكشف هذه الحقيقة المعجمية عن حقيقة ميتافيزيقية عالية ، وقد عرضنا من قبل لحديث الصوفية عن أمهات الكتب والأمهات السفليات الأربع التي توازي أربعة الاسطقسات ، والأم السارية الأمومة ، ومن هذه المصطلحات التي تعكس الفعالية الرمزية للجوهر الأنثوي ، الذات والماهية والنفس والعلة والقدرة والصفة [(١)] .

ولم يفت الصوفية أن يضفوا هذا الطابع الاستبطاني الميتافيزيقي على لغة النقل ، محيلين في ذلك إلى الحديث « حبب إلي من دنياكم ثلاث ، النساء والطيب وجعلت قرة عيني في الصلاة » . وفي استبطان هذا الحديث على أساس رمزية الأنثى يقول ابن عربي : « إنه صلى الله عليه وسلم غلب التأنيث على التذكير لأنه قصد التهمم بالنساء ، فقال ثلاث ولم يقل ثلاثة... وعادة العرب أن تغلب التذكير ... فغلب صلى الله عليه وسلم التأنيث على التذكير ... ثم إنه جعل الخاتمة نظيرة الأولى في التأنيث ، وأدرج بينهما المذكر ، ... فان الرجل مدرج بين ذات ظهر عنها ، وبين امرأة ظهرت عنه ، فهو بين مؤنثين ، تأنيث ذات وتأنيث حقيقي ، كذلك النساء تأنيث حقيقي ، والصلاة تأنيث غير حقيقي ، والطيب مذكر بينهما ، كآدم بين الذات الموجود هو عنها ، وبين حواء الموجودة عنه ، وإن شئت قلت الصفة فمؤنثة أيضاً ، وإن شئت قلت القدرة فكن على أي مذهب شئت ، فإنك لا تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أهل العلة » [(٢)] .

---

(١) Ibid, P. 166, 167

(٢) فصوص الحكم / ص ٢٣٥ ، فص « حكمة فردية في كلمة محمدية »

ويمكن القول بأن ما أشار إليه ابن عربي في إطار منهج غنوصي يحلل أبنية التأنيث تحليلاً يناسب طريقة الصوفية في الكشف عن الرموز ، يعد مسبوقاً من الناحية التاريخية بمادة وفيرة حفلت بها التصورات الأسطورية ولغة الثقافات القديمة التي بدت فيها الأبنية اللفظية وأنساق الأساليب ، أشكالاً حية مرتبطة بضرب من عبادة الكلمة وتقديسها وقدرتها على التشخص والتأثير ، بحيث اندمجت الرموز اللغوية بموضوعاتها وعوملت كما تعامل الكائنات الحية . ولقد لاحظنا من قبل في ضوء الدراسات الميثيولوجية كيف أمكن أن تقسم رموز الأساطير من الناحيتين التصورية والتعبيرية إلى رموز ذكرية وأخرى أنثوية فكثيراً ما اتخذت السماء سمة الأب وطابع الرمز الذكري في مقابل رمزية الأرض الأم التي ارتبطت بتصورات وأفكار خاصة بالولادة والموت ، وقد أضفت المسيحية على الأرض رمز الوعاء الذي يناظر الرحم تمام المناظرة ، كما عدت زهرة اللوتس في الثقافة المصرية القديمة رمزاً أنثوياً تجسدت فيه شخصية إيزيس .

ويمكن أن نطمئن في هذا السياق إلى أن الأديان القديمة انقسمت أيضاً من حيث طابعها الشعائري إلى أديان قائمة على طقوس شمسية تشاكل مبدأ الذكورة وأخرى تأسست على طقوس قمرية تماثل مبدأ الجوهر الأنثوي .

ويكشف لنا هذا التحليل الصوفي لأبنية التأنيث في اللغة العربية عن وضع سيمنطيقي خاص باستبطان صيغ التأنيث المجازي ، إذ تدل هذه الصيغ بحسب التصور الثيوصوفي على أمرين ، الأول فعالية الجوهر الأنثوي، والثاني أن ما يسميه اللغويون تأنيثاً مجازياً في مقابل التأنيث الحقيقي إنما تئول مجازيته في نهاية الأمر إلى وضع عام وتصنيف لا يراعي إلا الواقع الخارجي المباشر كما هو معطى في الحس .

ولا يمكن القول بأن الاستبطان الصوفي قد حطم تماماً تصور المؤنث المجازي ، ولكنه أدرك هذه المجازية مضفياً عليها طابع التمثل الذاتي

الخالص ، مما يجعلنا نكشف عن العلاقة بين هذا التمثل والينابيع الثقافية القديمة ، كما يتيح لنا التعرف على النزوع إلى تشخيص ظواهر الكون ، والدخول معه في علاقة وجدانية متوترة أساسها هذا التزاوج الحي الذي يضايف بين الذكر والأنثى(*) .

وهكذا يتكامل رمز الأنثى بوصفه صياغة ثيوصوفية ، ويبرز فوق أرضية تتكامل وحداتها التكوينية وأننا لنتبين هذه الوحدات في التصورات الكونية وقصة البدء الإنساني الأول ، وفي بعض الأبنية الخاصة بصيغ التأنيث ، كما نتبينها في تجلي العلو في الصور الطبيعية المحسوسة وبخاصة صورة المرأة التي نظر إليها بوصفها تشخصاً للرؤى الثيوفانية في ارقى أشكالها وتعيناتها .

ومما يتمم التركيب الغنوصي للرمز أمران ، الأول الكشف عن العلاقة بينه وبين لوجوس الفاعل والمنفعل ، والثاني التعرف على بعض الصيغ المأثورة عن الصوفية وهي صيغ تحمل طابع المفارقة الملغزة .

ونلاحظ فيما يتصل بالعلاقة بين التركيب الغنوصي لرمز المرأة ومقولتي الفعل والانفعال ، ما يشبه أن يكون قانوناً عاماً مؤداه أن كل مؤثر فاعل وكل مؤثر فيه منفعل . وانطلاقاً من هذا التصور أسس الصوفية مذهبهم العرفاني في الليبيدو الفردي والكوني ، إذ العالم كله بحسب نظرتهم في وضع تعشق وتوالج تبادلي امتد حتى شمل المحسوس والمعقول .

(*) انظر بصدد هذا الموضوع الهام تعليق كوربان وتحليله لمصطلح (الحقيقة) بوصفها مصطلحاً دالا على التأنيث ، ... فهذه الحقيقة بوصفها فاعلا مطلقاً ، هي أب الكل على حد تعبير الكاشاني ، وهي أم الكل ، لأنها وفقاً لاسمها المؤنث تجمع بين الفعل والانفعال ، وتتضمن التوازن والانسجام بين الظهور والاحتجاب ، فهي الفاعل من حيث إنها الباطن الخفي في كل شكل والمعين الذي يعين ذاته في كل متعين ، وهي المنفعل من حيث ظهورها في المظهر الذي يظهرها ويحجبها :

Creative Imagination, P. 167.

وفي إيضاح هذه الصلة أحال الصوفية على تراكيب ثلاثية متناظرة تجمع بين التجلي والشهود ، وذلك أن الرجل « إذا شاهد الحق في المرأة كان شهوده في منفعل ، وإذا شاهده في نفسه من حيث ظهور المرأة عنه ، شاهده في فاعل وإذا شاهده من نفسه من غير استحضار صورة ما تكون عنه ، كان شهوده في منفعل عن الحق بلا واسطة ، فشهوده للحق في المرأة ، أتم وأكمل لأنه يشاهد الحق من حيث هو فاعل ومنفعل » [1] .

ويعني هذا الذي ذكره ابن عربي أن الرجل (آدم) « يمكنه أن يتأمل ربه في نفسه على اعتبار أنه هو الذي خلقت منه حواء ، فهو يدرك ربه ويدرك ذاته في هذه الفاعلية الجوهرية ، ويمكنه أيضاً أن يتأمل ذاته دونما التجاء إلى فكرة أن حواء قد خلقت منه وبواسطته ، وعندئذ يدرك ذاته في مخلوقيته الخالصة بوصفه منفعلاً محضاً وفي أي من الحالتين ، يحقق معرفته بنفسه وبربه ، ولكنها معرفة ذات حد واحد ، ولكي يحرز تأمل طبيعته الكلية التي هي فعل وانفعال ينبغي أن يتأمل هذه الكلية في كائن تضعه حقيقته بوصفه مخلوقاً وخالقاً ، وليس هذا إلا حواء الكائن الأنثوي... وهذا هو علة أن المرأة بوصفها الموجود الأسمى الذي ربط الحب الصوفي بواسطته بين الروحي والحسي في شكل تحول تبادلي، تحقق التجلي الأعلى» [2]

واننا لنفهم من لغة ابن عربي المثقلة بالرموز العرفانية المستورة ، أن ثم توازياً بين الأنثى والطبيعة من حيث كونهما في مدرج الانفعال ، إذ كما تنفعل الأنثى للرجل ، تنفعل الطبيعة بأسرها للحق ، فالنساء بالنسبة للرجل ، كالطبيعة بالنسبة لله ، إذ قد فتح فيها صور العالم بالتوجه الإرادي والأمر الإلهي الذي هو النكاح في عالم الصور العنصرية ، وليست الطبيعة

---

(١) فصوص الحكم ، ص ٣٣٣ .

(٢) Creative imagination, P. 162.

على حد عبارة ابن عربي إلا النفس الرحماني ، فانه فيه انفتحت صور العالم أعلاه وأسفله ، لسريان النفحة في الجوهر الهيولاني [١] .

ولسوف نفيد أيما فائدة من هذا التناظر الذي كشف عنه الصوفية وصاغوه في بناء رمزي ، أعني التناظر بين الأنثى والطبيعة ، إذ قد كان هذا الاستبطان الصوفي أسبق من علم النفس الفرويدي الذي انتهى في تفسير الأحلام إلى أن رؤية المشاهد والمناظر الطبيعية ليست إلا تعبيراً لا واعياً عن الرغبات الجنسية التي تتخذ من المرأة موضوعاً لها وكما تناول الغنوص الصوفي أبنية التأنيث تناولاً فيلولوجياً ممتزجاً بطابع ميتافيزيقي ، يحيل على رمزية الأنثى ، كشف كذلك فيما نسميه بصيغ المطاوعة عن إحالة خصبة جامعة بين الإيجاب والسلب في حركة زاخرة بالتوتر الخالق(*) .

---

(١) انظر / فصوص الحكم ، ص ٣٣٤ ، ٣٣٥ فص « حكمة فردية في كلمة محمدية » .

(*) انظر فيما يتعلق بمقولة الفاعل والمنفعل حاشية Corbin على كتابه « الخيال الابداعي في تصوف ابن عربي » ص ٣٣٩ ، ٣٤٠ حيث أشار إلى أن المصطلح اليوناني Nous poietikos and Nous pathetikos (عقل فعال وعقل منفعل) وهو الذي انتقل من اليونانية إلى العربية ، يحدد الخصائص العقلية التي ورثها عن الارسطالية أتباع الأفلاطونية المحدثة من المسلمين (وتبدو العلاقة بين هذين العقلين انسجاماً وجدانياً أكثر منها علاقة علية) ومع هذا فان ما كان لدى المشائين اليونانيين نظرية في المعرفة ، تحول لدى أتباع السهروردي السيناويين في إيران إلى حوار ذي طبيعة تكريسية روحية بين العقل النوراني الفعال (الملك) والعقل الانساني ، كما تحول لدى الصوفية إلى حوار خاص بالحب ... وفوق هذا فان العقل عند أفلوطين هذه الطبيعة الثنائية التي تجمع بين السلبي والايجابي .

وعلى هذا النحو تقدم لنا العقول والأقانيم الملائكية التي ينبثق بعضها من بعض في كوزمولوجيا ابن سينا هذه الطبيعة الثنائية (فاعل — منفعل) ... وإذا ما فهمنا كيف أن حدساً من حدوس الحكمة ، كان على هذا النحو منشأ علم الملائكة والعقول التي هي مظهر لهذا العلم ، فلسوف ندرك أنه منذ أن انتقل اتباع ابن سينا من العقل الفعال إلى صورة الروح القدس (جبريل) تم التطابق بين الحكمة وهذه الصورة .

وقد تفطن كوربان للجوهر الأنثوي بوصفه رمزاً على الحكمة الخالقة، مستهدياً بكلام ابن عربي نفسه ، إذ قد أشار إلى أمر بالغ الأهمية بالنسبة لعلم النفس الديني تمثل في تجميع الصوفية الصور في تشكيل رباعي تتوازى فيه الثنائيات المتضايفة فقد وضعوا في مقابل ثنائية آدم — حواء ، ثنائية مريم — عيسى بوصفها تتمة ضرورية والذي يبدو لنا أن هذا التركيب الرباعي إنما ينحل في نهاية الأمر إلى ما عول عليه الغنوص الصوفي من قبل ، أعني مقولتي الإيجابي والسلبي ، وبعبارة أخرى الفاعل والمنفعل ، لأنه كما انبثقت « حواء » من ذكورة آدم ، دونما توسط أم ، فكانت بالنسبة له في وضع سلبي انفعالي ، كذلك تولدت ذكورة عيسى من الأنثى دونما وساطة أب ، فكانت مريم وآدم في وضع فاعلية إيجابية ، كما كان عيسى وحواء في وضع انفعال سلبي ، ويعني هذا أن الأنثى في شخص مريم قد أشربت وظيفة خالقة فاعلة ، وأخذت صورة الحكمة المقدسة .

وهكذا ناظرت العلاقة بين مريم وعيسى ، العلاقة بين آدم وحواء ، فعيسى وحواء على حد تعبير ابن عربي أخوان وأختان ، أما مريم وآدم فإنهما الأبوان فاندرجت مريم في طبقة آدم ، واندرج عيسى في طبقة حواء [1] .

ومن هذا التركيب الرباعي الذي صاغه ابن عربي على أساس الفاعل والمنفعل في توالجهما الحي ، تتولد نتائج ثلاث ، الأولى ، أننا نتبين في هذا التشكيل الذي انضمت فيه مريم إلى رتبة آدم بجامع الإيجابية الفاعلة في كليهما ، طابع الشفرة الذي يميز علم الحكمة ، والثانية التحقق النهائي لديالكتيك الحب ، والثالثة تعين حدس الأنثى الخالقة ، إذ يسم هذا الحدس اللحظة التي يتطور فيها موضوع الجمال بوصفه التجلي الأسمى ، إلى إعلاء شكل الموجود بوصف هذا الشكل صورة الرحمة الإلهية .

---

(١) انظر Creative imagination, P. 163. وراجع أيضاً فصوص الحكم لابن عربي.

وعلى هذا النحو أخذت «مريم» طابع الحكمة الخالقة Creative Sophia التي أكدها الغنوص الصوفي الإسلامي تأكيداً كان بينه وبين علم الحكمة المسيحي تشابه قوي ، ويفرق Corbin في هذا السياق مستهدياً برمزية الأنثى الخالقة على الحكمة في جوهريتها الفاعلة ، بين فكرة الهبوط وفكرة محايثة الرحمة الإلهية بوصفها خالقة للموجودات ، ففي الغنوص الصوفي الإسلامي لا نظفر بمقولة سقوط الحكمة ، لأن العلاقة بين الإلهي والإنساني لم تنبثق من هذا السقوط ، ولكنها ارتبطت بضرورة محايثة في الرحمة الإلهية التي لا تفتأ تتوق إلى الكشف عن ذاتها ويعني هذا أن تجلي الإلهي في الإنسان ، لم يتم من خلال التجسد ، وإنما تم بواسطة رفع المحسوس إلى وصيد التجليات ، أو قل إنه من خلال تأليه المظاهر التي تعد مجال للتجلي الإلهي [1] .

أما وقد استوفينا الكشف عن رمزية الأنثى على صعيد تصور خاص بلوجوس الفاعل والمنفعل ، فقد بقي لنا استيفاء لعناصر الرمز الجوهرية ، أن نعرض لبعض الأساليب التي صاغها الصوفية في طابعها الذي يتميز بالمفارقة واللامعقول والإيغال في التجريد والاستسرار ، وتمت هذه الصيغ بنسب إلى رمزية الجوهر الأنثوي .

وإننا لنضع أيدينا على هذه الصيغ والمفارقات المستسرة ، في بعض قصص المعراج عند الصوفية ، وبخاصة معراج عبد الكريم الجيلي ، وهو الذي أومأ فيه إلى شيء من ذلك عند حديثه عن الولد الذي أبوه ابنه ، وعما سماه « نكاح الأم » إذ لا تعدو هذه الصيغ أن تكون تعبيراً رمزياً عن أفكار وتصورات غنوصية فالأب الذي هو ولد لابنه ، تلويح رمزي إلى الروح الكلي فهو ابن آدم من حيث الصورة ، وأبوه من حيث المعنى ،

---

(١) انظر Henry Corbin, Creative Imagination, P. 163, 64, 65.

وأما نكاح الأم بوصفه رمزاً يغلفه طابع تحريمي منتهك ، فإنه إيماء إلى ما عبر عنه الصوفية بتزاوج العقل الأول والطبيعة .

ومن خلال الصيغ عبّر الصوفية عن الجوهر الأنثوي في فاعليته وتجليه بوصفه إنكشافاً للجمال الإلهي في الصورة الطبيعية ، إذ قد عاينوا الأنثى من منظور الميلاد الأبدي ، ومن منظور الميلاد الثاني . ومن بين الصيغ المعبرة عن هذا الحدس قول أبي منصور الحلاج ٣٠٩ / ٩٢١ : « لقد ولدت أمي أباها » .

وقد كان من بين المعلقين على هذه العبارة ، صوفيان إيرانيان ، فخر الدين عراقي في القرن الثالث عشر الميلادي ، وعبد الرحمن جامي في القرن الخامس عشر الميلادي .

وعلى صعيد فكرة الميلاد الأبدي ، فهموا من قوله « أمي » وجودي الأبدي اللانهائي الكامن في الوجود الإلهي وهذا ما يسمى حسب معجم الزرادشتية القديمة « الفرافاش » أي النموذج الأولي والملك الفرد .

وقد انبعث هذا التفرد من تجلي الوجود الإلهي ... الذي يبدو حسب هذا المنظور والداً وأباً لأمي ... وإذا ما اعتبرنا الوجود الإلهي في وضع استقبال لتعيناته ... فانه ولد فرديتي الأبدية اللامتناهية ، وإذا ما استدعينا في هذا السياق الفعل التكريبي لنشأة الكون **Cosmogony** أدركنا أن هذه المفارقة تعبر عن السر المتضمن في حياة القداسة وعن سر الأنثى في أبديتها .

ويمكن أيضاً من منظور الميلاد الثاني ، وهو الذي أشير إليه في إنجيل **St. John** في قوله « لا يدخل ملكوت السماء من لم يولد مرتين » وهو قول عرفه الروحيون من المسلمين وتأملوه ... أن نفهم قول الحلاج في ضوء ابتهالات السهروردي وضراعته لطباعه التام وكينونته الروحية التي عرفتها الهرمسية بوصفها الملك الخاص بالفيلسوف : « أنت أبي الروحاني وولدي

المعنوي » أي أنت أحدثني بوصفي روحاً وأنا أحدثتك بفكري وتأملي[1] .

ولعلنا قد وقفنا الآن بعد هذا العرض التحليلي ، على الطبيعة التركيبية لرمز المرأة لدى الصوفية المسلمين وألممنا بهذا الرمز من حيث أصوله التاريخية في الثقافة الأسطورية القديمة وفي مذاهب الحكمة العرفانية ذات الطابع الإستسراري وتعرفنا على إرهاصاته وبواكيره الأولى في أخبار الغزليين من الزهاد الأتقياء وفي شعر الغزل العذري الصحيح منه والمنحول.

ولسوف نتبين الآن رمز الأنثى وما ينطوي عليه من دلالات وتصورات في ضوء نماذج من الشعر الصوفي توخينا في إيرادها أن تمثل فترات تاريخية تتيح لنا أن نتتبع هذا الرمز في نمائه وتطوره .

٤ - رمز المرأة في الشعر الصوفي

يظفر دارس الأدب الصوفي بشعر وفير بدت فيه المرأة رمزاً موحياً دالاً على الحب الإلهي ، ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعراً غزلياً تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني ، والتعبير عن

---

(١)* انظر .Creative Imagination PP. 169, 70 وراجع أيضاً حاشية كوربان على كتابه ص ٣٤٥ إذ قد أشار إلى أن ما نسب للحلاج موجود في قصيدته رقم ١٠ من ديوانه الذي ترجمه Massignon ص ٢٧ ويعزى هذا القول أيضاً إلى بدر الدين الشاهد ، انظر نيكلسون : دراسات في التصوف الاسلامي ص ١١٣ ، وراجع أيضاً لعبد الرحمن جامي : أشعة اللمعات وهو الذي علق عليه فخر عراقي ص ٦٩ ، ٧٠ . وفي هذا السياق ينبغي أن نأخذ في الاعتبار تأملات الشيعة الثيوصوفية في تكنية فاطمة بأم أبيها ، وفيما يتعلق بالفراقاش وصلته بالنفس المتنزلة إلى الوجود الأرضي يمكن أن يعد ذلك نموذجاً أصلياً لتركيب الوحدة الازدواجية التي تكونت من النفس السماوية والنفس الأرضية .

العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفني .

ولقد بدت هذه الرمزية على نحو نزر يسير حتى أواخر القرن الثالث الهجري ولكنها لم تلبث أن اندفع تيارها في القرون التالية . وإذا كنا نتحدث عن رمزية الشعر الصوفي ، فينبغي أن ننبه إلى أمرين ، الأول أننا لا نقصد بهذه الرمزية في أشكالها المتنوعة ، أنها على غرار ما استحدثه الشعراء الغربيون من أساليب شعرية تعول على البناء الرمزي الذي اختلف في طبيعته وبنائه عن الأساليب الكلاسيكية والرومانسية ، والثاني أن رمزية الشعر الصوفي من حيث تعبيره بأساليب موروثة عن أحوال روحية وعواطف إلهية ، ينبغي أن ينظر إليها من خلال تركيب غنوصي خاص ، يكشف عن الجانب الميتافيزيقي في شعر الصوفية ، وهو الجانب الذي يتحقق فيه على حد قول كارل ياسبرز **Karl Jaspers** نبض العلو المحايث إذ يباعد بيننا وبين اعتبارات العالم التجريبي وابتذال الحياة اليومية ، محرراً إيانا بواسطة الخيال وغير الحقيقي ، بحيث يعدنا لبعد آخر من أبعاد الحقيقة وهكذا يبقى الفن الميتافيزيقي ضمن علامات العلو التي تنكشف بواسطة التصوف (١) .

ومن بواكير الغزل الصوفي قـــول أبي العباس أحمد بن سهل بن عطاء ٣٠٩ هـ / ٩٢١ م *

---

(١) **The philosophy of Karl Jaseprs, edited by : P, Arthur Schilpp, New York, First edition, P. 627.**

(*) كان من ظرفاء مشايخ الصوفية وعلمائهم ، صحب الجنيد وابراهيم المارستاني ومن فوقهما من المشايخ وكان أبو سعيد الخراز يعظم شأنه ، انظر طبقات الصوفية لأبي عبد الرحمن السلمي والطبقات الكبرى للشعراني والرسالة القشيرية وغيرها من كتب التراجم .

غَرَسْتُ لأهْلِ الحُبِّ غُصْناً من الهَوى
ولم يَكُ يَدْري ما الهَوى أحدٌ قَبْلي
فأوْرقَ أغصاناً وأيْنَعَ صَبْوَةً
وأعْقَبَ لي مُرّاً من الثَّمَرِ المَحْلي
وكُلَّ جميعِ العاشقينَ هواهُمُ
إذا نَسَبُوهُ كان من ذلك الأَصْلِ

وقول أبي علي الروذباري ٣٢٢ هـ / ٩٣٤ م *

وَحَقّكَ لا نَظَرْتُ إلى سواكَا بعين مَودّة حتى أراكَا
أراكَ مُعَذّبي بفُتورِ لَحْظٍ وبالخَدّ الموردِ من جنَاكا

وقول أبي منصور الحلاج في سينية له [1] :

وقد حيّرني حُبٌّ وَطَرْفٌ فيه تَقْويسُ
وقدْ دَلَّ دليلُ الحُبِّ أن القُرْبَ تلبيسُ

ولدينا نماذج أخرى من تلك الإرهاصات الأولى منسوبة إلى السري السقطي والجنيد والشبلي وأبي سعيد الخراز وغيرهم من أشياخ الصوفية وروادهم في العصر الأول .

(*) أورد الشعراني في الطبقات الكبرى أنه بغدادي من ذرية كسرى وأنه صحب الجنيد والنوري وأبا حمزة البغدادي ونقل عنه قوله : شيخي في التصوف الجنيد وفي الفقه أبو العباس ابن سريج وفي الأدب ثعلب وفي الحديث ابراهيم الحربي / الطبقات ج ١ ص ٩١ .

(*) انظر هذه الاشعار في الرسالة القشيرية تحقيق د . عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف ط أولى ١٣٨٥ / ١٩٦٦ ص ٥٩٤ ، ٦١٧ .

(١) راجع أخبار الحلاج ، نشره وعلق عليه ل . ماسينيون ، ب . كراوس ١٩٣٦ وهذان البيتان ضمن أبيات أخرى رواها أحمد بن أبي الفتح بن عاصم البيضاوي ، وفي كتاب الطواسين للحلاج فصل ٦ رواية أخرى للأبيات .

ولعلنا نلاحظ في تلك الأشعار اتجاهاً قوياً إلى الإهابة بالمرأة وبأحوال العشق الإنساني بوصفها رموزاً صوفية ذات طابع غنائي ، لوح الشعراء من خلالها إلى عاطفة الحب الإلهي .

ولا يخفى في ضوء هذه البواكير الشعرية ما أشرنا إليه من قبل ، فالوفاء في الحب ، وشعور المحب بالمعاناة ، والعيون الوسنى واللحاظ الفاترة والخدود الموردة كل ذلك يفضي إلى تأليف الصوفية في تركيب رمز المرأة بين الشعور الذاتي الخالص والأوصاف الخارجية المحسوسة التي تغرق أحياناً في مزج جمال المعشوق بنزعة حسية شهوانية تزيد الرمز إبهاماً وغموضاً . وتكتفي أحياناً أخرى بوصف العواطف الشخصية في أسلوب يذكرنا بالشعراء العذريين وما تداولوه في قصائدهم من تشكي الفراق والتفجع على الهجران والتغني بعفة الحب وطهارته وتجرده من أهواء اللذة ورغائب الشهوة ، وبوقوف المحب على الأعراف بين طمع في الوصال ويأس من اللقاء .

ومن بواكير تلك الأشعار الصوفية التي تلوح بالرمز الغزلي إلى عاطفة المحبة الإلهية قول أبي الحسين النوري* ٢٩٥ هـ/ ٩٠٧ م ، أبياتاً كتبها الى أبي سعيد الخراز :

لعَمْري ما استودعتُ سرّي وسرَّه ... سوانا حَذاراً أن تشيعَ السرائرُ

ولا لاحظَتْهُ مُقْلتاي بنَظْرة ... فتشهد نجوانا القلوبُ النواظرُ

ولكنْ جعلتُ الوهمَ بيني وبينهُ ... رسولاً فأدّى ما تُكِنُّ الضمائرُ

(*) بغدادي المنشأ والمولد ، يعرف بابن البغوى ، صحب سريا السقطي ومحمد بن القصاب وكان من أقران الجنيد / الطبقات للشعراني ج ١ ص ٧٤ .

وقول أبي بكر الشبلي :

قَالَ سُلْطَانُ حُبِّهِ   أنا لا أقْبَلُ الرِّشَا
فَسَلُوهُ فَدَيْتُهُ لِمَ   قَتْلِي تَحَرَّشَا

وقوله :

أظَلَّتْ علينا منكَ يوماً غمامةٌ   أضاءَتْ لنا بَرْقاً وأبْطى رشاشُها
فلا غيمُها يجلُو فييأس طامِعٌ   ولا غيثُها يأتي فيُروى عطاشُها*

وإننا لنتبين في هذه الأشعار ما يتسم به رمز المرأة بوصفها تلويحاً إلى حب إلهي مستحوذ قاهر من ديالكتيك عاطفي وجداني يجمع بين الطبيعي والإلهي، بين الشعور الباطني ببكارة العشق وعذريته الطاهرة وبين الشهوانية التي تعبر عن نفسها في مظاهر استطيقية متنوعة ، بين التجلي الإلهي والصورة العينية المحسوسة .

وربما كان في هذه الشواهد ما يكفي لإثبات أن الصوفية من العرب كانوا أسبق تاريخياً من شعراء الفرس الصوفية في تركيب بناء غزلي رمزي تمتزج فيه عواطف الحب الإنساني بمواجيد المحبة الإلهية ، بيد أن المتصوفة من الفرس قد أضفوا على هذا الرمز الغزلي من خيالهم الآري المشبوب مما أثرى الأساليب الصوفية وفتح لها في طابعها الشعري آفاقاً واسعة من الإبداع .

ومن هذه النماذج الفارسية رباعيات سعيد بن أبي الخير وأشعار العطار وجلال الدين الرومي وحافظ شيرازي ومحمود شبستري ، ومنها أيضاً في الأدب التركي شعر «نسيمي» و«غالب دده» وغيرهما من الشعراء .

(*) انظر في هذه الأبيات المنسوبة للنوري والشبلي/ اللمع للسراج ص ٣١٩ ، ٣٢٣ .

ومن نماذج الرباعيات المنسوبة إلى ابن أبي الخير ٣٥٧ أو ٤٤١ هـ / ١٠٤٩ م قوله :

قلتُ حدثني عن جمالكَ من الذي يفوزُ ببهجته وسَنَاه ؟
فقال أنا وحدي الفائزُ به ما دُمتُ في الوجود والحياه
فاني أنا وَحْدي العاشقُ والمعشوقُ والعشقُ في منتهاه
واني أنا وحدي العينُ المبصرةُ ، والجمالُ الزاهي والمرآه

وقوله :

ليلةُ الأمس حَدّثْتُ الحبيب أحاديث الحبّ والوصَال
فأخذَ ينْقُضُ العهُودَ ويتَجَنّى عليّ في دَلال
وانْقَضَتْ الليْلَةُ ولم أحْكِ من قصّةِ الحبّ إلا البداية
ولا ذنب لليل ولكنْ قصةُ الحب ليسَ لها نِهاية (١)

وبدخول القرن الخامس الهجري ، يطالعنا صوفي مغربي منسوب إلى مدينة تلمسان بقصيدة نونية حافلة بالتلويحات والرموز الغزلية ، وذلكم هو أبو مدين التلمساني ٥١٤ : ٥٩٤ هـ/ ١١٢٠ : ١١٩٧ م الذي كان من أشياخ التصوف والرواد الروحيين في المغرب العربي *

وفي قصيدته* تمتزج الرموز الغزلية بالرموز الخمرية في أسلوب

---

(١) ادوارد جرانفيل براون / تاريخ الأدب في ايران من الفردوسي إلى سعدي / ترجمة د . ابراهيم أمين الشواربي ط ١٣٧٣ / ١٩٥٤ ص ٣٣٠ ، ٣٣٣ .

(*) انظر في ترجمته / المقري : نفح الطيب ج ٤ ، الطبقات الكبرى للشعراني ج ١ ص ١٣٣ وارجع أيضاً إلى ما أورده محي الدين بن عربي عنه في الفتوحات المكية ، وانظر المقال القيم الذي كتبه عنه د . عبد الرحمن بدوي في الكتاب التذكاري عن ابن عربي في الذكرى المئوية الثامنة ط ١٣٨٩ / ١٩٦٩ ، ص ١١٥ – ١٢٨ .

(*) الكلمات الموضوعة بين أقواس ، آثرنا : إصلاحها فكلمة يذكرني وردت في المخطوطة مسبوقة بالواو ، ووردت كلمة كل منصوبة والصواب رفعها .

تلويحي صوفي حافل بالعواطف الدينية المشبوبة ومن هذه القصيدة قوله :

تقوّلَ (ناسٌ) قد تملّكهُ الهوى — أجلْ لستُ في ليلى بأوّلِ مَن جُنّا

خفيتُ بها عن كلّ ما علِمَ الورى — وأُظهرُ لبنى والمرادُ سوَى لُبنى

وإني كما شاء الغرامُ موحّدٌ — وإن مِلْتُ تمويهاً إلى الروضةِ الغنا

(يذكرني) مَرُّ النسيم.. بعَرْفها — ويُطربُني الحادي إذا باسمها غنّى

ولا عجبٌ مني الحنينُ وذو الهوَى — إذا شاقَه شوقٌ إلى قصده حنّا

فلله ما أرضى فؤادي لما به — وذا الحال ما أحلى وذا العيش ما أهنا

أوافقُ قوماً ضمّهم مقعدُ الهوى — وان كان (كلُ) منهمُ قاصداً..فنا

فهذا يُوَرّى بالغزالةِ غَيْرةً — وهذا بعين السكر يستملحُ الغصنا

وهذا بلينِ العِطْفِ يُبْدي صبابةً — وهذا يرى ميلاً إلى المقلةِ الوَسْنى

وذا في سرورٍ بالدُّنوّ وذا لَهُ — غرامٌ وهذا بالنوى يظهرُ الحزنا

وذا باسمٌ إذ نالَ ما كان طالباً — وهذا يُسيل الدمعَ قد قرّحَ الجفْنا

وذا خائفٌ من قطْعه بعد وَصْله — وذا بالرّضى من حاله وَجد الأمنا

وهذا محبٌ بالصّدود.. منعّمٌ — وذا آخذٌ بالصّدّ من قربه مضني

وهذا تساوى الوَصْلُ والهجرُ عنده — فأنحى إليها يقطعُ السّهلَ والحزنا

وهذا يرى بالسيف منها إشارةً — فيشتاقُ سعياً نحوها الضربَ والطعنا

دعا باسمها الحادي ونحن على الغضَا — فقلنا له بالله من ذكرها.. زدْنا

فجادَ إلى أن أهدَت الركبَ نشوةٌ — ونحنُ على الأكوار من طربٍ مِلْنا

لعمركَ حتّى العيسُ لَذّ لها السُّرى — عجبتُ لشوق يشمل الرّكبَ والبدنا

وحتّى غصونُ البان مالت ترنحاً — وغنّتْ عليها كلّ صادحة لحنا

أهلْ عائدٌ لي رقدةٌ كي أرى بها — خيالَ رسولٍ زائراً مضجعي وَهْنا

فان جاءني بالقرب منها مبشّرٌ — وهبْتُ له (روحي) سروراً وما أغنى

حَيِينا بها دَهْراً وقد حكمتْ لنا ... ونحنُ بها نحيا يقيناً إذا متنا
فلستُ أرى عندي لحالي تغيُّراً ... ولا مُطْرقاً فكراً ولا قارعاً سنّا
واني على ما أكد العهدُ .. بيننا ... مدى الدهر لاخُنّا العهودَ ولاحُلْنا *

ومن نماذج الشعر الغزلي الصوفي ، أبيات منسوبة إلى أبي العباس أحمد بن محمد بن موسى بن عطاء الله الصنهاجي المشهور بابن العريف ، وهو من صوفية القرن الخامس اذ توفي سنة ٥٣٧–١١٤٢ وفيها يقول : *

ما زلتُ مذْ سكنوا قلبي أصون لهمْ ... لحظي وسمعي ونطقي إذ همُ أنسي
حلوا الفؤادَ فما أندى ولو وطئوا ... صخراً لجاد بماءٍ منه منبجسِ
وفي الحشا نزلوا والوهمْ يخرجهمْ ... فكيف قرّوا على أذكى من القبس[1]

وإننا لنلاحظ ما طرأ على رمز المرأة في الشعر الصوفي من نماء وازدهار في القرن الخامس الهجري وما بعده ، إذ امتزج بالطبيعة وما تحفل به من صور ومشاهد ، فلم تعد الطبيعة بمعزل عن رمز الجوهر الأنثوي ، كما لم تنأ المرأة عن الطبيعة في كليتها وشمولها .

وفي الأبيات السابقة يطالعنا شبوب عاطفي وانتشاء بهبة المحبة الإلهية التي بدت الأنثى رمزاً عليها وتلويحاً إليها .

(*) قصيدة أبي مدين التلمساني / مخطوطة ضمن مجموعة ، مكتبة الأزهر (٦٢٢) أباظة ٧٢١٧ آثرنا اضافة كلمة (روحى) للبيت الذي أوله : فان جاءني بالقرب .... حتى يستقيم الوزن .

(*) أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي المعروف بابن الزيات / التشوف إلى رجال التصوف ، نشر وتحقيق أدولف فور / طبعة الرباط ١٩٥٨ ، مطبوعات معهد الأبحاث العليا المغربية ، ص ٩٦ ، ٩٧ .

(١) راجع فيما يتعلق بابن العريف / نفحات الأنس لجامي وشذرات الذهب ٤ / ١١٢ و العبر للذهبي وابن خلكان ٦٧ ، وانظر لابن العريف كتابه / محاسن المجالس نشره أسين بلاثيوس ١٩٣١ .

والحق أن الصوفية لم يجدوا عوضاً أو بديلاً يغني عن التركيب الرمزي في أشعارهم الغنائية التي تصف لواعج العشق الإلهي ، وذلك أن العلو في محايثته الحية ، إذا تجلى للعيان بضرب من الشهود لم يتسن للصوفي أن يعبر عن العلو في تنزله وتدليه وتجلياته في الصور ، واستحواذ حضوره على الباطن بالإستيلاء الذي توالده المحبة ، إلا إذا أهاب في تعبيره بالتراكيب
الباطن بالإستيلاء الذي توالده المحبة ، إلا إذا أهاب في تعبيره بالتراكيب
الرمزية التي لا تكشف بقدر ما تحجب ولا تضيء بقدر ما تبسط مزيداً من الظلال ، ولا تصرح بقدر ما تومىء وتلوح من وراء حجاب .

ولسنا بحاجة إلى أن نؤكد مرة أخرى على أن التركيب الشعري لرمزية الغزل الصوفي ، إنما هو تركيب للحقيقة في منظورها الإلهي ، ومنظورها الإنساني بحسبانه مظهراً للإلهي ، ومنكشفاً لعيان التجلي ، وبنية تنحل فيها الأنثى إلى شفرة يقرأ فيها الشعور لغة من لغات العلو مفعمة بالرموز .

وعلى الرغم مما في قصيدة أبي مدين من كشف وايضاح للرمز ، نتبينه في قوله « وإن ملت تمويهاً إلى الروضة الغنا» وقوله « وأظهر لبنى والمراد سوى لبنى» ، مما يجعل الدلالة الرمزية باهتة وغير موحية تماماً ، فاننا مع ذلك نقع فيها على اتحاد الروحي والطبيعي ، ونظفر في التعبير عن هذا الاتحاد بلغة تذكرنا بالشعراء الغزليين ، وهي لغة صاغها أبو مدين وغيره صياغة مرموزة تتجلى فيها القيمة الاستطيقية للمحبوب في مظهريها الحسي والمثالي ، ويتعانق فيها المظهر الفزيائي في برانيته ، والشعور الباطن بالتعالي والتعفف والمعاناة ، وليس لهذه الوحدة من دلالة سوى أن الجمال المحسوس في مظهره الدنيوي الداثر إنما هو رمز على جمال سماوي خالد.

وفي لغة أبي مدين الشعرية تحوير صوفي لكثير من الصور الشائعة والتراكيب المتداولة والأساليب الموروثة بوصفها نمطاً تعبيرياً مستقراً ، فالروضة اللفاء ، والنسيم الرقيق ، وعرف المحبوبة في طيب نشره الذي

يسكر الحواس ، وتعلق المحب به في فتشية طاغية ، والحادي الذي جعل يغني للقافلة إذ يسوقها مترنماً باسم المحبوبة ، حتى أغذت الإبل سيرها الإيقاعي منتشية بالحداء ، كل ذلك صور مستعارة من الشعر الغزلي الذي كلف بوصف الديار النائية والرحلة المهلكة وما يعاني المحب من قطيعة وهجر حينا ، ووصال ولقيا حيناً آخر .

ولقد التزم الشاعر بالتقاليد الفنية المرعية لدى المتصوفة في رموزهم وتلويحاتهم التي يهيبون فيها بتراكيب تبدو من حيث بناؤها الخارجي ذات سمة حسية خالصة ، لكنها تتجاوز المحسوس في حركة تبادلية صوب المعاني بوصفها تجليات ينكشف فيها الحب الإلهي في شموله وتجرده .

ولا تخفى هذه الخاصية الحسية التي نلمحها في صور الغزلان الراتعة والأغصان المائسة والأعطاف اللينة والعيون الناعسة التي رنقها الوسن ، وكلها صور حسية ذات طابع شهواني مسقطة على أحوال ومنازلات إلهية وفق ما يقتضيه الرمز من تجسيم المعاني وتشخيص المجردات ، والتعبير بواسطة التركيب التخيلي للمحسوس عن عاطفة الحب في تجليها الثنائي .

وفي هذه الأبيات وصف لتلون أحوال المحبين في المحبة ، فهم بين مسرور بقربه ، مستأنس بوصله ، ومتخوف من نأي ، محزون لقطيعة وجفوة ، أما الشاعر فقد استرسل مع أمانيه وتشوفه إلى الرقاد ، عسى أن يطرقه طيف المحبوبة وخيالها وهو غير باخل بروحه أن يهبها لبشير ، مقيم على حاله لا يريم ، فلات حين ندامة وخيانة لعهود المحبة ، وحول عن مواثيق العشق .

وربما اشتبهت هذه القصيدة علينا بأشعار الغزل ، إلا أن الموقف ذاته يعيننا على بنائها الرمزي وفي ضوء ما أهاب به بعض الشراح من تحليل

لقصائد الشعر الصوفي ، يمكن أن نجد وفق منهجهم لكـــل صورة تلويحاً ولكل لفظة إشارة ورمزاً ، لكن لا يخفى أن هذه الطريقة في تناول الشعر تحطم الكيان العضوي ، وتفسد البناء الفني الحي للقصيدة ، بحيث ينحل في نهاية الأمر إلى جزئيات منتشرة .

ولئن تشككنا في قيمة هذا المنهج الجزئي الذي يفكك كلية البناء ولا يعيد تركيب الجزئيات ، لقد بات لزاماً أن ننفذ إلى الجوهر الشعري الساري في التراكيب والصور التقليدية ، وأن نكشف عن الإسقاطات الرمزية في أشكال التعبير الموروثة ، هذه الإسقاطات تحيلنا مرة أخرى على النشاط التخيلي الذي يركب المحسوس على نحو ما يتمثله الشاعر ويتصوره بحسب حياته الوجدانية الباطنة . وفي سياق الكشف عن الإسقاطات الرمزية نلاحظ أن الشاعر يقر بجنونه الإلهي ، ملوحاً بأسماء المعشوقات أو قل بالجوهر الأنثوي في دلالاته الخصبة إلى حبه الحقيقي الذي انتهى فيه إلى مبدأ الوحدة الجوهرية الشاملة .

وتكون هذه الواحدية نواة الرمز في القصيدة بأسرها ، فهو لا يشهد بعد إلا الوحدة ظاهرة متجلية في تنوع الصور وتكثر الأشكال التي توحي بامتزاج المرأة بالطبيعة ، وهو لا يعاين إلا الواحد في تلبسه بالمحسات والأحوال الباطنية المتباينة .

وباشتعال قبس العشق وتأجج ناره الإلهية ، يزداد شوق المحب وحنينه إلى العرف الأقدس والنفس الرحماني الذي تداعى إلى باطنه بتشمم النسيم الذي تطيّب بروائح المحبوبة ، إذ إن هذا النفس هو الذي نفس عن الأسماء الإلهية ما كانت تجد من كرب حال بطونها ، لأنها لا تفتأ تتعشق العالم لتظهر سلطانها في أعيانه .

ولكن فيم شوقه يعاين في التجلي الحضور الإلهي الدائم ؟ وإلام تحنانه وصبابته والمحبوب ليس بغائب عن العيان ؟ إنه شوق إلى التجليات ،

لأنه لما كان التجلي في الصور لا حد له ، كان الشوق أيضاً بلا حدود ، فهو شوق إلى ما لا يتناهى على نحو لا نهائي .

وقد لوح الشاعر إلى المحبة في أحوالها المتعارضة ، فهو يوافق المحبين رغم تعدد مقاصدهم بين حب إلهي ، وحب روحي ، وحب طبيعي ، إذ تئول هذه الأنواع كلها إلى مبدأ الواحدية الجوهرية التي تنتظم تشعب النوايا وتعدد الاتجاهات .

وفي أبيات ابن العريف الثلاثة ، نتبين نمطية التركيب الأسلوبي في الائتناس بالمحبوب وحفظ المحب جوارحه أن يخطر فيها سوى معشوقه ، وفي تمكن المحبوب من الفؤاد الذي اشتعل بنار المحبة ، وليس عسيراً أن نظفر بهذه الصور والمعاني في شعر الغزل العذري المجرد من الرمز والتلويح ، ولو أننا أبقينا الأبيات على ظاهرها المباشر ، ووقفنا عند حد الدلالات الخارجية ، لما شق علينا أن نسلكها في شعر الغزل الإنساني .

ولكننا في ضوء ما عرضنا له من أن الصوفي يُهيب بلغة العواطف الإنسانية ليتأدى منها إلى التغني بالحب الإلهي ، نخلص إلى تركيب الأساليب والدلالات على نحو يقربنا من رمزية التعبير عن اتساع الأنا الباطن المعبر عنه بالقلب ، لتجلي العلو وبطونه في المحب وتمكنه من الشعور الداخلي ، بحيث يندى القلب بالعشق السماوي ، وينشرح لتلقي أسرار المحبة ، حتى إنه ليتحجر على المحبوب فلا يروم عنه فكاكاً ، ويختم عليه فلا يتسع لسواه ، إلا من حيث تبدو الأسواء صوراً يتنوع عليها التجلي .

وفي أبيات ابن العريف يتسع الرمز ليشمل التعبير عن تكريس القوى والجوارح كلها للمحبوب ، وهو تكريس نابع من التحقق بالوصلة والقرب والإئتناس بمن استولى على ظاهر المحب وباطنه . وهكذا تتمدد دلالات الصور إذا ما ركبت بواسطة الرمز ، على نحو نتصل من

خلاله بهذا الحب الذي يحيل الهامد حياً والساكن متحركاً ، والجامد الصلد ليناً رخياً يتفجر منه الماء رمز الحياة والخصب والنماء .

ونلاحظ في أبيات ابن العريف تعبيراً عن تيارين يتنازعانه في شكل مفارقة: تيار التجلي الخيالي الذي يجعل المحبوب محضراً بواسطة التمثل الباطن للعلو في ظهوره لعيان المشاهدة متلبساً بالأشكال من حيث إنه يؤخذ في حد كل صورة من الوجه التشبيهي، وتيار الوهم الذي يثيره تعلق الشاعر من ناحية أخرى بتنزيه المحبوب .

وبانتقالنا إلى القرن السادس الهجري ، يطالعنا صوفيان كبيران ، بمجموعة من القصائد الغنائية ذات الطابع الرمزي ، أما أولهما فانه شرف الدين عمر ابن الفارض ٥٧٦ : ٦٣٢ / ١١٨٠ : ١٢٣٥ الذي يمثل نهاية النضج الفني للشعر الصوفي في المشرق ، وأما ثانيهما فهو محي الدين بن عربي ٥٦٠ : ٦٣٨ / ١١٦٥ : ١٢٤٠ الذي كان يسهم إلى جانب كتبه الميتافيزيقية بأشعار لا يخلو بعضها من قيمة فنية حية .

وفي أشعار ابن الفارض — وهي قصائد ارتبطت بالانشاد والسماع — نلاحظ الدلالة التلويحية في رموزه الشعرية التي أهاب فيها بالجوهر الأنثوي إذ وصف من خلال العواطف الإنسانية والجمال الأرضي الزائل ، حبه الإلهي وتعشقه بالجمال في علوه واطلاقه ، مميزاً في هذا الوصف الشعري بين الجمال الحقيقي المتسم بالوحدة والشمول والأبدية ، والجمال المجازي أو المعار بحسبانه مظاهر متنوعة للتجلي ولئن عدل ابن الفارض عن الجمال المقيد ، لقد بات هذا الجمال الإنساني المتشخص في الأنثى ، تعيناً للالهي الذي لا يشاهد بمعزل عن التجلي في الصور والأشكال المحسوسة ، وهو من هذه الوجهة انفتاح على العلو وشفرة موحدة بين الروحي والفزيائي في إيقاع متكامل .

وكثيراً ما يعول ابن الفارض في التغني بحبه الإلهي على ذكر الشعراء

العذريين الذين هاموا بمعشوقاتهم ، وتغنوا بهن في قصائد رومانسية رقيقة . وها هوذا يقول في تائيته الكبرى :

وصرّحْ باطلاقِ الجمالِ ولا تَقُلْ … بتقييدِه ميلاً لِزُخْرُفِ زينَةِ
فكلّ مليحٍ حسنُه من جمالِها … معارٌ له بل حسنُ كُلِّ مليحة
بها قيسُ لُبنى هام بل كل عاشقٍ … كمجنونِ ليلى أو كُثَيِّر عزّةِ
وتظْهرُ للعشّاق في كُلِّ مظهرٍ … من اللّبس في أشكال حُسْنٍ بديعةِ
ففي مرّةٍ لبنى وأخرى بثُيْنَة … وآونةً تدعى بعزّةَ عزّتِ
وما القَومُ غيري في هواها وإنما … ظهرتُ لهم للبْس في كُلِّ هيئةِ
ففي مرّةٍ قيساً وأخرى كثَيّراً … وآونةً أبدو جميلَ .. بثُيْنَةِ (١)

وتنطوي هذه الدلالات من ناحية الرمز الصوفي على رفع التعينات الجزئية إلى مستوى التجلي الإلهي ، ورد الجمال الأنثوي إلى الجمال العالي المطلق الذي لا تعين له في نفسه ، والذي تخلل التعينات الجميلة ، مع بقائه على ما هو عليه من حيث الوحدة والإطلاق . ويكشف هذا الذوق الصوفي لمن تحقق به أن الوجود الواحد المطلق له مظهران ، مظهر من حيث العلو والتنزيه واللاتعين ، ومظهر من حيث التنزيل والتجلي في الصور والتشبيه والتعين ، بحيث تبدو هذه الثنائية تعبيراً عن حقيقة واحدة (٢) .

ومن النماذج التي أهاب فيها التركيب الرمزي بقوالب أسلوبية موروثة عن شعر الغزل الذي امتلأ بوصف الرحلة المهلكة والإبل الضامرة والصحارى الشاسعة وبذكر الأماكن والأودية والجبال ، قول ابن الفارض :

---

(١) ديوان ابن الفارض / جمعه رشيد بن غالب وعليه شرح البوريني والنابلسي المطبعة الخيرية ط ١٣١٠ هـ .

(٢) انظر / رسالتي للماجستير / الخصائص الفنية والخصائص الصوفية في شعر ابن الفارض ، ص ٨٢ .

أرَجُ النسيم سرى من الزَوْراءِ ... سَحَراً فأحيا ميِّتَ الأحْيـاءِ
أهْدَى لنا أرواحَ نجْدٍ عَرْفُه ... فالجوُّ منه مُعَنْبَرُ الأرجـاء
يا راكبَ الوَجْناء بُلِّغْتَ المُنى ... عُجْ بالحمى إن جُزْتَ بالجَرْعاء
وإذا وَصَلْتَ أثَيْلَ سَلْع فالنَّقا ... فالرَّقْمتين فَلَعْلَعٍ فشظـاء
فاقْرَ السلامَ عُرَيْبَ ذيّاك اللِّوى ... من مُغْرَمٍ دَنِفٍ كئيبٍ نـاءِ

وقوله في قصيدة أخرى :

أوميضُ بَرْق بالأبَيْرق لاحـا ... أم في رُبى نَجْدٍ أرى مصباحا
أم تلك ليلى العامريّـةُ أسفرَتْ ... ليلا فصيّرت المساءَ صباحـا
يا راكبَ الوجناءِ وُقّيتَ الرَّدى ... إن جُبْتَ حَزْناً أو طوَيْتَ بِطاحا
وسلكْتَ نَعْمان الأراكِ فَعُجْ إلى ... وادٍ هُناك عَهِدْتُه فَيّاحـا
وإذا وَصَلْتَ إلى ثَنيّات اللِّوى ... فانشُدْ فُؤاداً بالأُبَيْطِحِ .. طاحا

وإننا لنظفر في هذين النموذجين بتراكيب وصور شعرية ليس فيها إبداع أو إضافة جديدة ، فالشاعر يحدثنا من خلال صور تعكس إحساسات بصرية وشمية وتصف أحوالاً وجدانية خاصة بالتجربة الصوفية ، عن العرف الشذي والنسيم الرقيق والأودية الفياحة ، والأعراب المقيمين باللوى، مازجاً هذه الصور بتركيب طبوغرافي يتشبث بذكر الأماكن والبقاع ، وانه ليستعين في شعره بالناقة الشديدة التي تطوي البطاح وتجوب الحزون ، ويشاكل في رمزية موحية بين وميض البرق إذ يبدد حالك الظلام وليلى العامرية إذ أسفرت فحار الليل نهاراً والمساء صباحاً .

وتفضي بنا هذه الصور والقوالب الأسلوبية الموروثة إلى بناء رمزي شامل يتخذ من المحسوس سبيلاً إلى اللامحسوس ، أو قل إنه يضايف بين المرئي واللامرئي والمجرد في صرامته وخلوه من الأشكال والمجسم في

تلبسه بالصور والمظاهر ، والمحدود المتناهي واللامحدود اللامتناهي ، والداثر الفاني والأبدي الباقي ، في وحدة تركيبية تنتظم الأضداد .

وقد تفطن الدارسون والشراح لما يتسم به الشعر الصوفي من طبيعة رمزية مما جعلهم يتجاوزون الدلالات في مباشرتها إلى تقصي هذه الدلالات من حيث ما توحي به من معان وأحوال وأذواق ومقامات ، وبدت لهم الأساليب الشعرية ، موسومة بتركيب إشاري عبروا عنه بالكناية ، وهذا — أعني التمييز بين الرمز والكناية ما سوف نعرض له في سياق آخر .

ويعيننا عبد الغني النابلسي في شرحه ، على معرفة شيء من هذه الرموز فأرج النسيم كناية عما يحمله الروح الأمري المنبعث عن توجه أمر الله من علوم المعارف الإلهية والحقائق الربانية ، ونجد كناية عن الحضرة الإلهية الأمرية ، والوجناء وهي الناقة الشديدة إشارة إلى النفس الشديدة القوة لاطمئنانها إلى أمر الله ، أما الأماكن التي ذكرها الشاعر فانها كناية عن مقامات وأحوال[1] .

وهكذا يدخلنا الشاعر في نسيج لغوي منكشف من حيث الدلالات الخارجية والتركيب الظاهري للصور ، مبهم ملتف بالغموض من حيث القصد اللامباشر الذي يتجلى لنا من خلال الحسية المباشرة ، وترسم الأشكال والصور المحسوسة من هذه الوجهة المجال المرموز الذي تتحرك في إطاره الألفاظ بواسطة وعي رمزي يثبت بالصورة الحسية ما يتجاوز المحسوس .

وعلى هذا النحو نقرأ قول ابن الفارض :

هل نارُ ليلى بدَتْ ليلاً بذي سلمِ	أمْ بارقٌ لاح في الزَّوْراء فالعلمِ
أرواحَ نَعْمان هلاّ نسمةٌ سَحَراً	وماءَ وجْرةَ هَلاّ نَهلةٌ بفمِ

(١) شرح ديوان ابن الفارض ، ج ٢ ، ص ١٤ — ١٧ .

يا سائق الظّعن يطوي البيدَ معتسفاً ... طيّ السّجلّ بذاتِ الشيح من إضم
عُجْ بالحمى يارعاك الله مُعتمداً .. ... خميلة الضّال ذاتَ الرّنْد والخزم
وقف بسلعٍ وَسَلْ بالجزع هل مطرت ... بالرقمتين أثيْلاتٌ بمُنْسَجِمِ

وقوله في قصيدة أخرى :

خفّفِ السير واتّئدْ يا حادي ... إنما أنت سائقٌ .. بفُؤادي
ما ترى العيس بين سَوْقٍ وشوقٍ ... لربيع الربُوع غَرْثَى صَوادي
لم تبق لها المهامهُ جسْماً ... غيرَ جلدٍ على عظامٍ بَوادي
وتحفّت أخفافُها فهي تَمْشي ... من وَجاها في مثل جَمْر الرّماد
وبَراها الوَنى فَحَلّ .. بُراها ... خَلّها تَرْتَوي ثمادَ الوِهَادِ
عَمْرُكَ الله إن مررتَ بوادي ... يَنْبُع فالدّهنا فَبَدْرٍ غادي
وسلكْتَ النّقا فأوْدَان .. .. وَدّا ... نَ إلى رابغ الرويّ الثّمادِ
وتدانيْتَ من خُلَيْص فَعُسْفا ... نَ فَمرّ الظّهْرانِ مَلْقى البوادي
ووردتَ الجَمُوم فالقصرَ فالدكـ ... ناء طُرّاً مناهلَ الوُرّادِ
وأتيْتَ التنعيمَ فالزاهرَ الـزا ... هرَ نَوْراً إلى ذُرى الأطْوادِ
وعَبْرتَ الحَجُون واجترْتَ فاختر ... تَ ازدياراً مشاهدَ الأوتادِ
وبلغْتَ الخيامَ فابلغْ سلامي ... عن حفاظٍ عُرَيْبَ ذاك النّادي

ونلاحظ في هذه الأشعار إهابة ابن الفارض بالشكل التقليدي للقصيدة الغنائية وامتزاج المرأة بالطبيعة الحية في تنوع مظاهرها وتقلب أحوالها ، وإلحاحه الشديد على ذكر الأودية والمرابع والأماكن التي كان ورودها في الشعر القديم علامة على اغتراب مكاني أملته ظروف البيئة والمناخ ، وليس هذا الإغتراب المكاني النابع من الحنين إلى مواطن الأحبة ، سوى إسقاط لاغتراب آخر ذي طابع عاطفي وجداني ، ومن هذا الشعور الباطن بالاغتراب

انبثق في الشعر التقليدي وصف الرحلة والقافلة والناقة التي ألم بها الأين والكلال .

ولم يجد الشعر الصوفي بأساً من الإهابة بالرحلة والاغتراب المكاني والروحي ومزج الطبيعة إن في جمالها وإن في جلالها ، بوصف حرق المحبة وتلون أحوالها من خلال بثينة وعزة وليلى العامرية ، التي لم تبلغ هذه الغاية من الرمزية ، إلا لما تضمه من قوى روحية ساغ معها أن تنزل هذه المنزلة العالية في تعبير المتصوفة ، وكل ما هنالك من فرق بين ورودها في شعر قيس بن الملوح والمعنى الذي جاءت عليه في شعر ابن الفارض ونص عليه شراحه ، هو فرق في رتبة الرمز ودرجته ودلالته »[1] .

وفي أبيات ابن الفارض يتركب مزيج شعري من الرحلة والصحراء والأعشاب الشذية والراحلة المجهدة وأرواح نعمان وماء وجرة والأباطح المنبسطة والحزون الصعبة والبرق المومض والمطر المنسجم ، وتدخل هذه الصور الشعرية التقليدية في بناء شكل تركيبي من أساليب القصيدة الغنائية والرمزية الصوفية التي تلوح من وراء حجاب .

وتولجنا هذه الرموز في شعر ابن الفارض كما نلج في حلم ، وعندئذ تنبعث الصور كلها بما تنطوي عليه من حسية عينية ، وتتحدث القصيدة إلينا بالصور كما تحدثنا الأحلام بلغة الأشكال ، وهكذا ندخل القصيدة كما لو كنا نعبر حلماً ونفسر رؤيا .

ويتيح لنا التعرف على الرمز في كليته وشموله ، أن نكشف ما بين الصور الجزئية من علاقات تئول في نهاية الأمر إلى تركيب نسق شعري مرموز . وتبدو هذه الصور التي تتراكم فيها المدركات الحسية على نحو

---

(١) د . لطفي عبد البديع / التركيب اللغوي للأدب ، ص ١٢٨ .

ما يركبها الخيال ، تنويعاً لوحدة جوهرية كامنة في الأنثى بوصفها رمزاً على الحب الإلهي ، لما تضمه من معان روحية .

وصوب هذا الرمز الجوهري ، تتجه الصور كلها مشربة في حسيتها بدلالات تلويحية نابعة من تجربة الحب الصوفي المفعم بأحوال وجدانية مشبوبة.

وهكذا ينتهي ابن الفارض كما انتهى غيره من شعراء الصوفية إلى موازاة ومماثلة ، إذ تشاكل الرحلة إلى ديار المحبوب في الخارج بوصفها نمطية أسلوبية ثابتة ، رحلة أخرى روحية ، تساق فيها النفوس السالكة الطالبة الوجود الواحد الحق ، كما تساق الظعائن وتحدى الإبل ، ومثلما تطوي العيس المفاوز المهلكة تطوي نفوس المحبين في السفر الروحي الشواغل القاطعة والعلائق المانعة .

وكما تمر قافلة المسافرين بعيون الماء ، وقد سطا الليل على الطبيعة بظلمات بعضها فوق بعض ، وتشاهد في ترحالها ناراً تشب لمقرور أو ضال ، عسى أن يهتدي بضوئها ، وبرقاً يخطف سناه الأبصار وتصافحها نسائم الأسحار الرقيقة مضمخة بالشذا يهب من خمائل الرند والخزامى ، كذلك يقطع المحبون في تربصهم بالتجليات الإلهية مسافة نفسهم التي بدت لهم حجاباً على الحقيقة ، وإذ يسرون إلى المحبوب ، تلفهم ظلمة الأكوان دليل العدم ، وبينما هم آخذون في السرى يلوح لهم التجلي الإلهي في النار ، رمز الوجود الإلهي في سطوعه وإحراقه وهدايته ، كما لاح من قبل لموسى ، وتهب عليهم نسائم الأنفاس الرحمانية التي إليها يستروحون، ويقعون على العلم العرفاني ماثلاً في عيون الماء .

ومن الجدير بالملاحظة أن النابلسي في شرحه ديوان ابن الفارض ، كان يبحث عن المناسبة بين الرمز والمرموز إليه فأصاب حيناً وأخفق حيناً في الكشف عن العلاقة بين الصور الحسية وما ترمز إليه ، وليس أدل على هذا الإخفاق الذي أدى إليه إغراقه في الاستسرار ، من أنه فسر الأماكن

التي أشار إليها ابن الفارض لما بينه وبينها من صلة روحية ترجع إلى إقامته متجرداً في الحجاز خمسة عشر عاماً ، تفسيراً فيه قدر كبير من التمحل والصنعة ، وقد أول النابلسي وادي ينبع والدهناء وبدراً والنقا وأودان ودان والحرار وقديداً وخليصاً وعسفان ومر الظهران والجموم والقصر والدكناء ، بالعلم الإلهي ، والنفس الكلية المسماة في لسان الشرع باللوح المحفوظ والطبيعة الكلية قبل أن تصير أربعة حرارة وبرودة ورطوبة ويبوسة ،والعرش المحيط ، والكرسي ، وأفلاك المشتري والمريخ والشمس وعطارد والزهرة والقمر ، والعناصر الكلية الأربعة [1] .

ومن السهل أن نميز في هذا الشرح أمشاجاً من الأفكار والتصورات المختلطة بالتنجيم والفلك والفلسفة الطبيعية اليونانية والتصورات الإسلامية ، وقد حاول الشارح أن يذيب هذا التصور الكوني في أصول التجربة الصوفية داخل إطار غنوصي يسوده طابع الاستسرار [2] .

ومن أشعار ابن الفارض التي تمتزج فيها رقة الغزل الصوفي بوصف مشاهد الطبيعة في بلاد الحجاز ، قصيدته العينية التي قال فيها :

أبَرْقٌ بدا من جانب الغَوْر لامعُ ... أم ارتفعَتْ عن وجه ليلى البراقعُ؟
أنارُ الغضا ضاءتْ وسلمى بذي الغضا ... أم ابتسمتْ عما حكَتْهُ المدامعُ
وهل لعَلْعَ الرعدُ الهتونُ..بلعلعٍ ... وهل جادها صوبٌ من المزْن هامعُ
وهل أردَنْ ماء العُذَيْبِ وحاجرٍ ... جَهاراً وسرّ الليل بالصبح شائعُ
وهل عَذباتُ الرَّنْد يُقْطفُ نَوْرها ... وهل سَلَماتٌ بالحجاز أيانــعُ
وهل قاصراتُ الطّرفِ عينٌ بعالجٍ ... على عهديَ المعهودِ أم هو ضائع
وهل فَتَياتٌ بالغُوَيْر يُرينــني ... مرابعَ نُعْم نعْم تلك المرابعُ

(١) انظر شرح النابلسي على ديوان ابن الفارض ، ج ٢ ص ٦٨ : ٧٤ .
(٢) انظر الخصائص الفنية والخصائص الصوفية في شعر ابن الفارض ، ص ٨٧ .

وهل رقصَتْ بالمأزِمَيْن ...قلائص وهل للقباب البيض .. فيها تدافعُ
وهل سلّمتْ سلمى على الحجر الذي به العهدُ والتفّتْ عليه الأصابعُ
وهل رضعتْ من ثدي زمزم رضعةً فلا حُرّمتْ يوماً عليها ..المراضعُ
لعل أصيحابي بمكة .. يُبْرِدوا بذكر سُليمى ما تُجن ّ..الأضالعُ

وفي هذه القصيدة كما في غيرها من القصائد ، تشخص الرموز تجربة الحب الإلهي ، وتهيب بالصور العينية المحسوسة التي تتداخل فيها المرأة والطبيعة في بناء رمزي إحالي . وقد نوع الشاعر وصف الطبيعة ، فرأيناها في جلالها وفي جمالها .

أما جلالها فيطالعنا في التعرف على مظاهرها تعرفاً مشوباً بالصراع والمقاومة إذ نتأمل في مظهرها الجليل ، ما تجيش به من قوى هائلة تعصف بالأنا من حيث تشعر بالضآلة والانزلاق إلى العدم ، وهذا ما نراه في ثلاثة الأبيات الأولى ، ماثلاً في البرق يشق الآفاق ويغشي الأبصار ، وفي النار تأجج في ظلمات الصحراء المترامية ، وفي الرعد يدوي بهزيمه الذي يذكر بطبول الرحيل .

وبهذه المظاهر الجليلة امتزجت مشاهد من الطبيعة موحية بالجمال الذي نتعرف فيه على الأشياء دونما صراع أو مقاومة ، إذ نتأمل الأعشاب الشذية ونتشمم عرفها المسكر ، ونبصر بالنور بضياء مسكوب ، ونتابع النسوة الخفرات اللائي تذكر عيونهن بعيون البقر الوحشي ، والنوق الراقصة والقباب المتدافعة في موسم الحج .

وتدل هذه المشاهد الطبيعية على تقلب مشاعر ابن الفارض بين الجلال تارة والجمال تارة أخرى ، كما ينبيء تساؤله في البيت الأول عن الحضور الذي يحقق عيان الوحدة في مشاهدة التجلي الذي يتنوع في الصور والأشكال إذ التجلي مرتبط بالظهور ، فما الذي أظهر العلو في تجليه المحايث ؟ أهو

البرق في سطوعه ولمعانه أو وجه ليلى القسيم إذ أزاحت عنه النقاب ؟ أهي النار المشبوبة أو ثنايا المحبوبة تبسم عن لؤلؤ نضيد ؟

إن هذا التساؤل الملح يكشف عن رمزية التركيب الثيوصوفي لحضور الإله المتجلي في أعيان العالم المتنوعة وأشكاله المختلفة . ومن خلال هذا التساؤل نرى الحجيج تتدافع بهم القلائص والقباب المضروبة في أباطح الصحراء وعلى متون النياق ، تمتلىء بهم الشعاب وهم يتسابقون إلى استلام الحجر والترشف من البئر المقدسة .

وعلى عادة الشعراء العذريين في ذكر المحبوبة الذي يطفىء حرق العشق يتمنى الشاعر أن يبرد أصحابه بذكر سلمى ما يزخر به باطنه من أوار . وهكذا تبدو الرمزية الشعرية في القصيدة مفهومة وعالية على الفهم ، منفتحة على اللانهائي في تنوع تجلياته التي لا تنفد ، ومنغلقة على حدس فردي مبدع .

ومما يتمم التركيب الثيوصوفي للرمز ، اتجاه الشارح إلى الكشف عن ضرب من المناظرة بين الدلالات الوضعية لبعض المفردات وما تنطوي عليه من رموز بتجاوز الوضع اللغوي المباشر إلى مدارج ميتافيزيقية مرتبطة بالتجربة الصوفية ، وتظهرنا هذه النزعة العرفانية المستورة على طريقة فهم الرموز في إطار تناسب بين الدلالة الوضعية والدلالة المجردة .

ومن أمثلة هذه الطريقة الشكلية أن يفسر الشارح أسماء الأعلام تفسيراً يغرق في نزعة لفظية لا تخلو من دلالة وإن لم يتطلبها الرمز في ذاته ، فحاجر وهو علم على مكان في بلاد الحجاز ، تلويح إلى حضرة الغيب المطلق ، لأنه محجور عليه بالنسبة للخلق ، أما عزة فيشير اسمها إلى المحبوب الحقيقي الذي يعز إدراكه على العقول ، ويستشف الشارح في النسوة القاصرات الطرف رمزاً يمت بسبب إلى أصول غنوصية ، إذ إنهن تشخيص لنفوس المحققين العارفين . ولقد رأينا من قبل في الأصول التاريخية لرمز الأنثى ،

مدى ما بينها وبين النفس من مشاكلة ومما يزيد هذا التماثل قوة أن هذه النفوس التي رمز إليها بالنساء القاصرات الطرف ، لا يمد أصحابها نظرهم إلى شيء سوى الله ، لأنهم لا يبصرون غيره [1] .

وفي إهابة ابن الفارض بأساليب الغزل ورمز الأنثى التي بدت في الغنوص مشربة بطابع جامع بين الفعل والإنفعال ، ورموزاً لتجل إلهي محايث في صورة أستطيقية ، نلاحظ كما أسلفنا القول تركيباً شعرياً يوحد بين مظاهر فزيائية في المرأة لا تخلو من سمة شهوانية ، ومشاعر المحب التي تغرق في العفة والتطهر وقد أخذ هذا التركيب الذي لا يخلو من مفارقة ماثلة في المضايفة بين هذين المظهرين في تضادهما الحاد ، ينمو ويتسع لدى شعراء آخرين ، وليس أدل على ذلك من قول ابن الفارض في اليائية :

يا أهَيلَ الودّ أنّي تُنكـرُو ... ني كُهَيْلاً بعد عرفاني فُتَيّ ؟
وهوى الغَادة عَمْري عـادةٌ ... يَجْلِبُ الشَّيْبَ إلى الشاب الأحيْ
سَقَمي من سُقْمِ أجفانكُمُ ... وبمعول الثَّنايا لي دُوَيْ
آه واشواقي لضاحي وَجْهها ... وظما قلبي لذَيّاك اللُّمَيْ

وهي أبيات تظهرنا على رمزية المرأة متجلية في جمال إغوائي نراه في الأجفان السقيمة والثنايا المعسولة الرضاب ، والوجه القسيم الوضيء والشفة اللمياء التي تظمأ لها القلوب .

وإلى هذا الطابع المليء بالفتنة المغوية ، أضاف ابن الفارض طابعاً آخر إلى رموزه الغزلية استقاه من رومانسية الشعر العذري التي اغرقت أيما إغراق في التحدث عن تمنع المحبوبة ومشقة الوصول إليها ووصف اغتراب المحب عن الأوطان وأنسه بالوحش وتذكره ليالي الوصال التي كان يختلس فيها لذته اختلاساً ، نقرأ ذلك في قوله من تائيته الصغرى :

(١) انظر شرح الديوان للنابلسي ، ج ٢ ص ١١٥ : ١٢٥ .

فلي بين هاتيك الخيامِ ضنينةٌ ... علي بجمعي سَمْحَةٌ بتشتّتي

محجبةٌ بين الأسنّة .. والظّبى ... إليها انثنَتْ ألبابُنا إذ تثنّتِ

ممنعةٌ خلعُ العذارِ نقابُها ... مُسَرْبَلَةٌ بُرْدَيْن قلبي ومهجتي

وما غدرتْ في الحب أن هدرتْ دمي ... بشرعِ الهوى لكن وَفت إذ توفتِ

جمالُ محيّاك المصونُ لثامُه ... عن اللثْم فيه عدْتُ حيّاً كميّتِ

وجنبني حبيك وصلَ معاشري ... وحببني ما عشتُ قَطْعَ عشيرتي

وأبعدني عن أرْبُعي بُعدُ أرْبَعٍ ... شبابي وعقلي وارتياحي وصحتي

فلي بعدَ أوطاني سكونٌ إلى الفلا ... وبالوحشِ أُنسي إذ من الانس وحشتي

وزهّد في وصلي الغواني إذ بدا ... تبلجُ صبحِ الشيبْ في ليلِ لمّتي

رعى اللهُ أياماً بظلّ .. جنابها ... سرقتُ بها في غفلةِ البينِ لذّتي

غرامي أقم صبري انصرمْ دمعي انسجمْ

عدوي احتكم دهري انتقمْ حاسدي اشمتِ

ويا جلدي بعد النّقا لستَ مسعدى ... ويا كبدي عزّ اللقا فتَفتّتي

سلامٌ على تلك المعاهد من فتىً ... على حفظِ عهدِ العامريّةِ ما فتي

والحق أن قول النابلسي في شرحه ديوان ابن الفارض « إن كل تغزل يقع في كلامه سواء كان مذكراً أو مؤنثاً أو تشبيب في رياض أو زهر أو نهر أو طير ونحو ذلك ، فمراده به الحقيقة الظاهرة المتجلية بوجهها الحق الباقي في ذلك الشيء الفاني ، وليس مراده ذلك الشيء الذي هو في نظره وتحقيقه مجرد رتبة وهمية وصورة تقديرية »[1] ، يعد مدخلاً إلى الوقوف على ما تتضمنه هذه القصائد من بناء شعري رمزي يئول إلى المزاوجة بين الروحي والفزيائي من حيث يعتبر الفزيائي الخالص منكشفاً للتجلي الإلهي

---

(١) شرح النابلسي على الديوان ، ص ٦١ .

في مطلق صور العالم وأشكاله المتنوعة ، إذ تنحل كثرة الصور في نهاية الأمر إلى وحدة المشهود فيها .

والصور المحسوسة بهذا الاعتبار لغة حية تتحدث بها الحقيقة إلينا ، والشاعر وحده هو القادر على التقاط هذه اللغة وتحويلها إلى رموز ، كما تبدو هذه الصور وحدة جامعة بين الديمومة والفناء .

إن الله الذي هو المحبوب الحق في صورة الأنثى ، قد جعل الشاعر مشتتاً في مقام الفرق الذي هو شهود الكثرة ، مما أفضى به إلى أن يحن ويشتاق الجمع وشهود الوحدة ، وكما تحتجب المرأة الحصان ، احتجبت الحقيقة خلف ما يؤذن بهلاك المحب ، ورغم احتجاب المحبوب الحق من حيث مطلق الغيب ، إلا أنه نوع ظهوره وشفع تجليه بمشاهد العالم .

وتؤذن المحبوبة التي دثر الشاعر جمالها بمهجته ، أن تكون صور التجلي كامنة في الباطن والمخيلة ، ومن هذه الوجهة ، يتمثل التجلي الإلهي ويشاهده في الأعيان وبخاصة الجوهر الأنثوي ، كما يؤذن اللثام المصون والدم المهدر ، بتصوير رمزي لقداسة المحبوب ، وتلويح صوفي إلى العلاقة بين المحبة والموت .

وعلى عادة الشعراء الغزليين، يمزج الشاعر رموزه العرفانية بما شاع في الغزل العذري من رومانسية عاطفية مسرفة تتحدث عن احتكام الأعداء وشماتة الحساد وتشنيع الوشاة وارجاف اللاحين والرقباء .

وفي رمزية شعرية موحية ، عبر ابن الفارض عن وحدة الشهود ووصف حبه الإلهي في لغة غزلية رقيقة مهيباً بمكونات التلويح الصوفي إلى الأنثى ، وذلك في قوله من التائية الكبرى :

إذا سفرتْ في يوم عيد تزاحَمَتْ   على حسنها أبصارُ كلِّ قبيلة
وعندي عيدٌ كل يوم أرى به   جمالَ محيّاها بعينٍ قريرةِ

وكل الليالي ليلةُ القدرِ إن دَنَتْ كما كل أيام اللقا يومُ جمعةِ
وأيّ بلادِ الله حلّتْ بها فما أراها وفي عيني حلتْ غيرَ مكّةِ
وأيّ مكان ضمّها حرمٌ كذا أرى كل دارٍ أوطنتْ دارَ هجرةِ
وما سكنتْهُ فهو بيتٌ مقدسٌ وقرةُ عيني فيه أحشايَ قرّتِ
ومسجدي الأقصى مساحبُ بردها وطيبي ثرى أرضٍ عليها تمشتِ
مغانٍ بها لم يدخل الدهرُ بيننا ولا كادنا صرفُ الزمان بفرقةِ
ولا سعت الأيامُ في شتّ شملنا ولا حكمتْ فينا الليالي بجفوةِ
ولا شنّع الواشي بصدّ وهجرَةٍ ولا أرجفَ اللاحي ببينٍ وسلوَةِ
ولا استيقظتْ عينُ الرقيب ولم تزَلْ عليّ لها في الحب عيني رقيبتي

ذلكم هو ابن الفارض الذي أحال تجربة الحب الإلهي إلى رموز غزلية ذات طابع غنائي ، وعبر عنها في أشعار أقصى ما توصف به أنها جمعت بين جوانبية الرمز ، وبرانية الزخارف التي تمثلت في كلفه الشديد بالتوشية والبهرج ومحسنات البديع .

أما محيى الدين بن عربي ، ذلك الصوفي الجوال ، فانه كما شارك في إثراء الثيوصوفية الإسلامية بما أضاف إلى النزعة الصوفية الصوفية العرفانية من تقنين للأحوال وتحليل نفسي لمدارج المقامات وارساء للأبستمولوجيا في إطار وضعية روحية أضافت إلى الروح الإسلامية أمشاجاً من تجاربه ووقائعه الشخصية وثقافته الواسعة المتنوعة ، عبر عن تجربته الروحية في تراث شعري غزير ، لم يقصر في بعضه عن اللحاق بكبار الشعراء الصوفية من حيث الصياغة والأساليب والرموز ، بيد أن قسطاً وافراً من شعره يتسم بتجريد موغل مغرق في التصورات الميتافيزيقية .

ولابن عربي ديوانان مشهوران ، الأول « ترجمان الأشواق » ، وهو الديوان الذي علق عليه شرحاً أسماه ذخائر الأعلاق ، والثاني الديوان

الكبير ، وفيما عدا هذين الديوانين ، نظفر له بأشعار مبددة في الفتوحات المكية ، وفي فصوص الحكم ، وفي غيرهما من تصانيفه ورسائله الكثيرة .

والحق أن الأشعار التي نجدها في « ترجمان الأشواق » تعد من الناحية الناحية الفنية أكثر قصائده اكتمالاً ونضجاً وامتلاءً بأسلوب التلويح والرموز الشعرية الموحية . أما الديوان الكبير فحافل بنزعة عرفانية تجريدية ، أدار عليها قصائد تناول فيها أرواح السموات وأرواح الأنبياء وأرواح الورثة الصادقين ، ومراتب النور في تنوع مظاهره بين النور والهدى والنور السراجي والنور البرقي ، ومراتب تكليف السمع والبصر واللسان .

وفي الديوان الكبير أشعار تدور على وصف منازل السلوك والمقامات والأحوال كالطمأنينة والخشية والتوبة والانابة والأوبة والهمة والمشيئة والمراد والمريد والاتحاد والإنسان الكامل ، وأشعار أخرى ذات طابع حواري ، أجراها على لسان العقل الأول ولسان الهباء ولسان الجسم الكل ، ولا نعدم في الديوان الكبير أن نجد قصائد موسومة بطابع فلكي وتنجيمي عن الدور الفلكي والطالع الإلهي والغارب باسماء المنازل ، وقصائد أخرى ذات طابع شعائري عالج فيها الفرائض وأصول أحكام الشريعة كالمسح على الخفين والجبائر ، والتيمم والغسل من الجنابة ، وصلاة المسافر وصلاة الوتر والصلاة في الجماعة وصلاة العيد وصلاة الكسوف وصلاة الاستسقاء والزكاة والصوم والحج ، وهي أشعار أقرب إلى النظم من الشعر ونظفر في هذا الديوان بقصائد نظم فيها الأسماء الحسنى وحروف أوائل السور ، ملتزماً فيها إيراد أوائل الأبيات مبتدئة بالحرف الذي ينظم فيه .

وفي الديوان إلى جانب القصائد ، موشحات ذات طابع صوفي مرموز وأشعار أخرى كتبها تحت عنوان « اللزوميات » متأثراً فيها من حيث

الشكل بلزوميات أبي العلاء [١] .

وقد كان لابن عربي تأثير شديد على الأدب الصوفي في إيران وتركيا، وليس أدل على ذلك من وصف عبد الرحمن جامي ٨١٧ : ٨٩٨ هـ — ١٤١٤ : ١٤٩٢ م أشعاره بقوله ، إن قصائده غريبة وثمينة ، ومن الغريب كما يقول E.G. Browne أن تأثيره حتى الآن ما زال محسوساً في إيران الشيعية ، بل ربما فاق في ذلك كل صوفي آخر ، من حيث تأثيره وغزارة إنتاجه وغموض معانيه باستثناء جلال الدين الرومي [٢] .

ويذكر الدارسون من بين من تأثروا بابن عربي في إيران ، « فخر الدين العراقي » وكان من أشهر شعراء الفرس وكتابهم المتصوفين ، ولقد كان تأثره بابن عربي من خلال تلميذه وربيبه « صدر الدين القونوي » الذي كان يشرح « فصوص الحكم » فاستوحى منه فخرالدين موضوع كتابه « اللمعات » وهو الذي علق عليه الملا نور الدين عبد الرحمن الجامي تفسيراً موسوماً بأشعة اللمعات ، وممن تأثروا بابن عربي في إيران ، أوحد الدين الكرماني ، وتؤكد هذه الوقائع أنه لم يتسن لشخصية باستثناء « جلال الدين الرومي » أن تؤثر في الأتباع والتلامذة بقدر ما أثر شيخ الأندلس الأكبر في تفكير خلفائه ومريديه [٣] .

هذا من ناحية نتاج ابن عربي الشعري وتأثيره على صوفية العالم الإسلامي ، أما قصائده الغزلية التي عبر فيها من خلال الجمال الأنثوي عن تجربته الشخصية ، ووصف دينه ألا وهو دين الحب ، فلست أعرف

---

(١) انظر / ابن عربي : الديوان الكبير ، طبع مكتبة المثنى ببغداد عن نسخة دار الكتب المصرية ١٣٧١ / ١٩٥١ .

(٢) انظر / ادوارد جرانفيل براون : تاريخ الأدب في ايران من الفردوسي إلى السعدي ، ترجمة د . ابراهيم الشواربي ، ط ١٣٧٣ / ١٩٥٤ ، ص ٦٣٤ ، ٦٣٦ .

(٣) انظر / المرجع السابق ، ص ٦٣٦ ، ٦٣٧ .

من بين الصوفية أصرح اعترافاً وأجرأ روحاً وأدق سرداً لتفاصيل حياته الشخصية من ابن عربي وذلك أنه ذكر في مقدمة الشرح الذي علقه على ديوانه « ترجمان الأشواق» فتاة تدعى « النظام» بهره حسنها واستحوذ عليه جمالها الآري الآسر ، وخلبته أخلاقها وحكمتها العرفانية ، وما تحلت به من أدب وظرف وصفات زكية مطهرة ورثتها من والدها زاهر بن رستم .

ويبدو أن « النظام» هي التي ألهمت ابن عربي ديوانه وقصائده الغنائية المرموزة عندما أقام في مكة سنة ٥٩٨ هـ — ١٢٠١ م ورآها فأثارت فيه حباً عفاً نقياً تجلى فيه مذهبه في العشق الإلهي .

ويبدو أن بعض فقهاء حلب أنكروا عليه أن يكون « ترجمان الأشواق» بما يتضمنه من قصائد غزلية تبدو أحياناً مشربة بطبيعة شهوانية من إلهامات الأسرار الإلهية ، وأنه إنما يتستر لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين .

وكان موقف الفقهاء هو الدافع إلى أن يعلق شرحه على الديوان ، قال ابن عربي « فشرعت في شرح ذلك وقرأ علي بعضه القاضي ابن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء ، فلما سمعه ذلك المنكر الذي أنكره ، تاب إلى الله ورجع عن الإنكار على الفقراء وما يأتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب ، ويقصدون في ذلك الأسرار الإلهية » [١] .

وقد تحدث ابن عربي في ذخائر الأعلاق عن الشيخ زاهر بن رستم وعن ابنته النظام فقال « كان لهذا الشيخ رضي الله عنه بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيد النظر وتزين المحاضر ، وتحير الناظر ، تسمى بالنظام ، وتلقب بعين الشمس والبهاء من العابدات العالمات ، السائحات الزاهدات ،

---

(١) ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق ، ص ٤ ، ٥ .

شيخة الحرمين ، وتربية البلد الأمين الأعظم بلا مين ، ساحرة الطرف ، عراقية الظرف ، إن أسهبت أتعبت ، وإن أوجزت أعجزت .... مسكنها جياد ، وبيتها من العين السواد ، ومن الصدر الفؤاد ، أشرقت بها تهامة ، وفتح الروض لمجاورتها أكمامه ، فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنى ، وكل دار أناديها فدارها أعنى ، ولم أزل في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية »[1] .

وإذا ما ركبنا هذه الصفات التي أشار إليها ابن عربي ، أمكن أن نتصور النظام وما يوحي به اسمها من انسجام وتكامل ، بوصفها شخصية عينية محسوسة تنبىء في واقعيتها الممتلئة ، برمز ثيوفاني عبر الشاعر من خلاله عما كان يطرقه من مواجيد وتجليات .

وانها لتبدو تشخصاً مثالياً لوجود عيني نتبين فيه البكارة والعفة والعذرية الروحية وحياة القداسة الطامحة إلى تحقيق الله ، وان نشأتها وتربيتها في البلد الأمين لعلامة على ما يتضمنه هذا الطابع المكاني من إيحاءات تاريخية وروحية .

ويؤذن قول ابن عربي إن بيتها من العين السواد ومن الصدر الفؤاد ، بأن انفتاحه على الجوهر الأنثوي ، إنما يمثل قيمة استطيقية مزدوجة ، تكشف عن توتر الوعي والوجود الذاتي ، ورمزاً على الأحوال والواردات والمناسبات العلويـــة التي تشهد الحسي في روحيته ، وتعاين الروحي في تلبسه بالمحسوس .

وحتى نفهم ابن عربي من خلال ديوانه ترجمان الأشواق ، ونتحاشى التطرف في نقده ، ينبغي علينا كما يقول **Corbin** أن نضع في الاعتبار « تلك الحالة الثيوفانية للوعي الاستبطاني ، وهي حالة خاصة بتجلي الله

---

(١) المرجع السابق ، ط بيروت ١٣١٢ ، ص ٣ ، ٤ ، ٥ .

للإنسان ، وبدون هذا المفتاح ، يشق علينا أن ننفذ إلى سر الرؤى المصاحبة لهذه الحالة . ولسوف نضل إذا ما تساءلنا عن شخصية « النظام » تساؤل الكثيرين عن شخصية Beatrice عند دانته ، وعما إذا كانت شخصية عينية أو مجرد مجاز . إذ كما أن الله لا يشهد إلا في شكل عيني ، هو بمثابة المظهر الذي يتجلى فيه ، فكذلك الشكل القدسي والصورة النموذجية ، لا تتأمل إلا في مجلى عيني سواء كان محسوساً أو متخيلاً ، وهذا المظهر العيني هو الذي يجعل الصورة النموذجية مرئية في الخارج أو في التصور .

وإذا ما أدركنا تلويح ابن عربي للنظام بوصفها على حد قوله ، إشارة إلى حكمة علوية مقدسة .... فلسوف ندرك كيف تحول مظهرها المثالي — وقد استحوذ الخيال على الشاعر — إلى رمز هو نتيجة لنور التجلي الذي ينكشف فيه بعد من أبعاد العلو » [١] .

ولن يتيسر لنا تذوق أشعار ابن عربي ما لم نضع في اعتبارنا كل مذهبه الفينومينولوجي في الحب ، وتجاربه الخاصة بحياته الصوفية الشخصية ، تلك الحياة التي تقفنا على خاصية الخيال الخلاق الذي يتميز به العارف ، وهو ما تعته الصوفية بالهمة والطاقة الروحية والقدرة على جمع القلب ، وفي هذا السياق يقارن ابن عربي بين رؤاه الثيوفانية وتجلي جبريل للنبي على نحو مرئي [٢] .

والحق أن المقدمة التي وضعها الشاعر بين يدي ديوانه الذي تولى شرحه وتحليله بنفسه ، تظهرنا على تركيب موقف عرض لابن عربي في مكة ، من حيث يبدو هذا الموقف مدخلاً أساسياً إلى تفهم ما يحفل به ترجمان الأشواق من رموز شعرية .

---

(١) Creative Imagination, PP. 138, 139.

(٢) انظر / حاشية المرجع السابق ، ص ٣٢٤ .

ويتلخص هذا المشهد الأساسي في أنه بينما كان يطوف بالكعبة ليلاً ، ألهم في تطوافه بخطى موقعة أبياتاً من الشعر أوردها في صدر الديوان :

ليتَ شعري هَلْ دَرَوْا أيّ قلبٍ ملكُوا
وفؤادي لَوْ دَرَى أيّ شِعْبٍ سَلَكُوا
أتُراهُم سَلِمُوا أمْ تُراهم هَلَكُوا
حَارَ أرْبابُ الهَوَى في الهوى وارتَبَكُوا

وانكشف له في طوافه بغتة حضور غير مرئي ، تبين فيه امرأة حقيقية تحف بها هالة سماوية ، وإذ تتحدث إليه ، تفشي له سراً يتعلق بدين الحب . ولقد بدت الأشعار التي أثارها حديثها ، مبهمة غامضة لا يتيسر فهمها إلا بأن نتعلم من الشاعر سر لغة تشبه في ألغازها إلى حد كبير لغة التروبادوريين ، ولسوف نحوز إذا ما فعلنا ذلك ، الوسائل التي تعيننا على فض ما ينطوي عليه شعره من شفرات ورموز ، وربما ينظر في شعره بوصفه احتفاء منه وتقديساً لما صادف من حكمة صوفية عرفانية ، أو بوصفة سيرة ذاتية باطنة .

ولقد ميز الشاعر في غبش المساء وقد شابته الظلال حضور المحبوب الذي ظهر له فجأة ، ورأى في هذا الحضور صورة نموذجية وشكلاً متعالياً من خلال جمال محسوس كان بهذه الصورة بشيراً . وإن تغنّي ابن عربي بحبه الإلهي الذي لوح إليه بالنظام ، ليدلنا على ما أفعمت به شخصية تلكم الأنثى من رموز عرفانية ، دلت عليها ما وصفه بها ابن عربي ، من أنها وهي الآرية الدعاء تشبه أميرة يونانية ، وتناظر ملكاً في صورة ناسوتية ، وقد جعلها الشاعر تنتمي من قبيل الرمز إلى دولة الروم ، ويشف هذا الإنتماء عن أن النظام في مظهرها البيزنطي الذي تخيله ابن عربي ، إنما تجسد تجسيماً رمزياً لمركب حضاري يجمع في طابعه التاريخي بين

الروح المسيحية والثقافة اليونانية . وتئول هذه الصفات كلها كما يرى كوربان إلى المطابقة بين النظام بوصفها صورة نموذجية وشكلاً فزيائياً ينطوي على قيمة استطيقية مثالية وبين الحكمة المقدسة (١) .

ومن قصائد ابن عربي المصطبغة بالرمز الغزلي في إهابته بوصف الرحلة وديار المحبوبة والتفجع والتشكي وفي إحالته على دلالات تلويحية مرتبطة بالأديان ، قوله :

ما رحلوا يومَ بانوا البزّل العيسا ... إلا وقدْ حَملوا فيها الطواويسا

من كلّ فاتكةِ الألحاظِ مالكةٍ ... تخالُها فوق عرْشِ الدرّ بلقيسا

إذا تمشتْ على صرْح الزجاج ترى ... شمساً على فلَكٍ في حجر إدريسا

تُحيي إذا قتلتْ باللحظ منطقَها ... كأنها عندما تُحيي به عيسى

توراتُها لوحُ ساقيها سَناً وأنا ... أتلو وأدرُسُها كأنني مُوسى

أسْقفَّةٌ من بناتِ الروم عاطلةٌ ... ترى عليها من الأنوار ناموسا

وَحشيةٌ ما بها أنس قد اتخذتْ ... في بيت خلوتِها للذكر ناووسا

قد أعجزتْ كلّ علامٍ بملّتنا ... وداوديّاً وحَبراً ثم قسيسا

إن أومأتْ تطلبُ الأنجيلَ تحسبُها ... أقسّةً أو بطاريقاً شمامسا

ناديتُ إذ رحّلتْ للبين ناقتَها ... يا حاديَ العيس لا تحدو بها العيسا

عبيْتُ أجيادَ صبري يوم بينهمُ ... على الطريق كراديسا كراديسا

سألتُ إذ بلغت نفسي تراقيها ... ذاك الجمالَ وذاك اللطفَ تنفيسا

فأسلمتْ ووقانا اللهُ شرّتَها ... وَزحزَحَ الملكُ المنصورُ إبليسا

---

(١) انظر Henry Corbin, Creative imagination, PP. 139, 140, 141

وتبدو هذه القصيدة كما يبدو غيرها من قصائد الشعر الصوفي ، حافلة بصور حسية متنوعة أشربت دلالات تلويحية ذات علاقة بالرمز الذي يهيمن على الأبيات كلها . ولسنا بحاجة إلى أن نؤكد مرة أخرى على الكيفية التي يسيطر بها الرمز على البناء الحسي للصور من حيث ما يركبها الخيال المبدع ، بحيث تحتفظ الصورة بالبنية الحسية ، وتحيل في الوقت ذاته من خلال الرمز على ما لا يضبطه الإدراك الحسي ولا تصوره المخيلة إلا متلفعاً بالأشكال التي تنشط وتتراكب في سياق تكوين مجازي .

ورغم أن القصيدة ــ مهما كشفت عن الرمز بواسطة التحليل الواعي ــ تبقى منطوية على حدس الشاعر ذاته من حيث يند عن الفهم والتبصر ، إلا أننا ننبه إلى أن البناء الرمزي في هذه القصيدة وفي غيرها من تراث الشعر الصوفي ، ينحل إلى تشكيل غنوصي للرمز يتميز بروح تاريخي منغلق على أبعاد ثقافية خاصة ومزاج فردي . ولا ريب في أن الرمز كائناً ما كان ، ينحرف بنا من خلال النشاط الاستعاري الذي يعيد تركيب العالم ، عن الفهم المألوف والتلقي المعتاد .

ولما كانت رموز الشعر الصوفي ذات سمة غنوصية أصيلة ، لذا فاننا نستخلص من هذه القصيدة جوهرها الرمزي في طابعه الغنوصي الذي صاغه الشاعر بأسلوب غزلي يئول إلى نمطية تعبيرية ثابتة . ولكي نستشرف الرمز الذي يخاطبنا بواسطة الأشكال وما تحمله من دلالات التلويح والإيحاء ، ينبغي أن نتشبث بالكيف الحسي للصور المتلاحقة ، حتى إذا امتلأنا بها كما نمتلىء بما يتراءى لنا في الأحلام فضضنا ما بطن فيها من شفرات تهدينا إلى شيء من التعرف على الرمز في كليته وشموله .

وتصور القصيدة من حيث مظهرها الخارجي المباشر ، ارتحال المحبوبة محمولة في هودجها ، يحيط بها النسوة الجميلات وقد أخذت العيس تهتز بهن في خطاها الوئيدة ، ويسوق القافلة من يحدو لها بغناء شجي

حزين ، وإذ تظعن المحبوبة ينادى الشاعر الحادي ألا يرحل القافلة ، ولا يخفى أن الشاعر قد مزج الرحلة في طابعها المكاني المباشر بحالة النوستالجيا الصوفية التي تتمثل في الحنين إلى الكينونة التي هي منتهى السائرين ، شوقاً إلى الوجود الحق وإلى العود إلى المرجع والمآل الكلي . ويحمل هذا الشعور التصور الرمزي للوطن طابعاً عاماً يميز ما عرف به الصوفية من نزوع إلى الإنسانية التي لا يحدها اختلاف الأجناس والقوميات .

وإذ يصف الشاعر تلكم الرحلة على نحو اسقاطي ، يحدثنا عن استطيقا الجوهر الأنثوي الذي تعلق به في شخص « النظام » حديثاً يذكّرنا بالشعراء الغزليين في احتفائهم بالطابع الفزيائي ، إذ قد ألمع الشاعر إلى الألحاظ الفاتكة والمشية المتأودة والسوق الوضيئة ، مما يوحي بمظهر شهواني قصد به أمران ، الأول أن يكون من الناحية الأسلوبية حجاباً على الرمز والثاني أن يعبر عن النفس اذ تختبر بالغواية والشهوة ، وتُبتلى في مدرج المعرفة بما ينبغي عليها أن تتجاوزه صوب جمال أكثر سمواً وكلية وثباتاً .

ويكشف لنا الشرح الذي تشكك بعض الدارسين في أن يكـــون ابن عربي قد دونه على ترجمان الأشواق ، عن أن الحكمة الإلهية من حيث تبدو ذات طابع عرفاني ، هي المرموز إليها بالنظام التي لقيها الشاعر في طوافه ليلاً وقد استحوذت عليه حالة وجدانية مشبوبة .

ولسنا نشك في أن رمزية المرأة على الحكمة الإلهية ، وهي رمزية طالما احتفى بها الصوفية في كتبهم ودواوينهم ، تمتّ بسبب قوي إلى أصول تاريخية ، تئول إلى ديانات أسطورية وأخرى كتابية ، واننا لنظفر بهذه البواكير الأولى في إيزيس بوصفها تشخصاً رمزياً للحكمة والثقافة ، وفي مريم العذراء التي عدت رمزاً على وعاء التقوى والحكمة المقدسة التي انبثقت منها كلمة الله .

ويبدو هذا الرمز في قصيدة ابن عربي المحور الذي تدور حوله

الصور الجزئية في تراكيبها المجازي ، وعلى هدي الجوهر الأنثوي الذي أشرب رمز الحكمة الإلهية ، وإن شئنا قلنا الحكمة الإلهية التي أشربت رمز الأنثى ، تتكلم القصيدة بلغة الصور والأشكال الحسية التي قصدت لتكون منفتحاً لبعد من أبعاد العلو المتجلي ، ونسيجاً جامعاً بين المشخص والمجرد ، أو قل لتركب عيان الروحي في شكل محسوس ، وعيان المحسوس على نحو روحي .

ولم يفت ابن عربي أن يضمّن الرمز إشارات إلى الأديان والأنبياء والكتب المقدسة ، وتوحي تلويحاته إلى إدريس وموسى وعيسى ، وإلى الأحبار والبطاريق والشمامسة ، والإنجيل والتوراة والألواح ، بقدرة استبطانية مرتبطة بذوق فردي ، أتاح له كما أتاح لغيره من الصوفية ، أن يتصل من خلال ما يسمى بتيار الديمومة الشعوري بحيوات السابقين من الأنبياء والحكماء .

ويدل احتفاء الصوفية في أشعارهم بالناقة التي تحمل الأحباء الظاعنين ، على شكل فني ثابت لم يخل في التراث الشعري والثقافي من دلالات ، إذ إننا نتبين في الناقة منذ العصر الجاهلي شكلاً تابوياً مرتبطاً ببعض الطقوس الوثنية ، ورمزاً على التحريم والتكريس والفداء . إلا أن الصوفية جعلوها رمزاً على النفس التي تغذ السير لتقطع مراحل السلوك متجاوزة عقبات الطريق المفضية إلى الله ، ورمزاً على الأعمال الباطنة والظاهرة التي يحمل عليها الصوفي في هجرته إلى الله . ومن خلال الرحلة المعهودة ، صوّر ابن عربي ما يوصف بأنه سفر روحي ومعراج إلى الحق .

وهاهم الصفوة من الحكماء الإلهيين يرحلون عن أنفسهم طلباً للمثول في حضرة القدس ، وقد قدموا بين أيديهم أعمالاً ظاهرة وباطنة تحملهم في سفرتهم إلى المنتهى ، بيد أن أعمالهم ليست قوالب فارغة ، لأنهم زينوها بالإخلاص فلم يروا أنفسهم فيها ، لذا كانت أعمالهم طواويس

متنوعة الحسن والجمال ، إذ الأعمال أشباح قائمة ، روحها إخلاص الطاعة والعبادة . وليس التعبير المرموز عن الروح بالطير غريباً أو مستحدثاً، إذ إن له بواكير وأصولاً في الأساطير والفلسفة الأفلاطونية .

ولقد صور ابن عربي الحكمة الإلهية في القصيدة بالمرأة الحسناء يفتك لحظها بمن يتعشقها ، وبدت له هذه الأنثى في رمزيتها الخصبة ، تشخصاً لجمال ملكي آسر ، وشمساً طالعة في حجر إدريس النبي ، وألواح تشريع وتوراة هداية ، وبتولاً من بنات الروم الجميلات .

وتكشف هذه الصورة المجازية المتراكمة عن تركيب رمزي للحكمة الإلهية التي تفتك بالعارف متى تجلت له وتفنيه عن النظر إلى نفسه . أما جمالها الملكي الرفيع فلأنها متولدة عن لطافة العلم وكثافة العمل ، كما تولدت بلقيس حسب ما تشير إليه الأساطير عن لطافة الجن وكثافة الإنس ، وليس تصوير ابن عربي هذه الحكمة العلوية بالشمس طالعة في حجر إدريس ، بالأمر الاعتباطي ، وذلك لأن الصوفية اعتبروا إدريس معلم الحكمة العرفانية ، ومن ثم خلطوا بينه وبين هرمس رغم ما يكتنف شخصيته من غموض ارتبط بنقول كثيرة منحولة .

والحق أن تصور الشاعر الحكمة في شكل عذراء من بنات الروم ، يبدو مشبعاً برمز يميزه طابع ثيوصوفي مكون من اللوجوس المسيحي والنوس اليوناني الذي أضفى على روح الشرق التنبوئية كما تمثلت في الكلمة الإلهية ، اتجاهاً عقلياً مشوباً بالوجدان . ومما يزيد هذا التحليل تأييداً أن ابن عربي كثيراً ما كان يوازي بين الحكمة والكلمة [1] ، ومن السمات الغنوصية التي تدخل في تركيب الصور على نحو مرموز ، حديث الشاعر عن بيت الخلوة،

---

(١) انظر / فصوص الحكم : فص حكمة نبوية في كلمة عيسوية ، وانظر أيضاً ذخائر الاعلاق شرح ترجمان الأشواق ص ٨ — ١٣ .

وسؤاله جمال المحبوبة ولطفها ، أن ينفس عنه الأشجان ، وتعبيره عن أنها تقتل باللحظ وتحيي بالنطق ، أما بيتها فانه القلب لكونه المحل المستعد بعد قطع العلائق والشواغل المانعة لتلقي أسرار الحكمة العرفانية ، وأما سؤاله التنفيس عما يجد فإنه يشف عن رابطة صوفية بين التجلي الإلهي في الصور والنفس الرحماني الذي اعتبر لدى الصوفية سراً من أسرار الخلق . وفي هذا السياق لا يخفى ما يسمى بالتداعي اللفظي بين التنفيس والنفس وعلى هذا التداعي عول الغنوص الصوفي وبخاصة ابن عربي في كثير من كتاباته ، ويئول وصفه الأنثى في جمالها الآسر بأنها تقتل ثم تُحيي ، إلى مكافىء رمزي يعبر عن الفناء الذي ينبثق عند مشاهدة التجلي والبقاء الذي يعقبه . وقد أحال الشاعر هذه الصياغة على إحياء الموتى المنسوب إلى روح الله وكلمته المقدسة [1] .

ومن قصائد ابن عربي الغزلية التي تهيب بلغة العشاق العذريين في صياغة رمزية موحية قوله :

سلامٌ على سلمى ومن حلّ بالحمَى	وحُقّ لمثلي رقّةً أن يُسَلِّمـــا
وماذا عليها أن تَرُدّ .. تحيـــةً	علينا ولكن لا احتكام على الدّمى
سَرَوْا وظلامُ الليل أرْخى سُدولهُ	فقلتُ لها صَبّاً غريبـــاً متَيّما
أحاطتْ به الأشواقُ صَوْناًوأرصَدت	له راشقاتُ النبْل أيّان يَمّمَـــا
فأبدَتْ ثناياها وأومَضَ بـــارقٌ	فلم أدْرِ مَن شقّ الحنادسِ منهما
وقالت أما يكفيه أني بقلبـــه	يشاهدني في كل وقت .. أما أما ؟

وقوله من أبيات له :

بان العزاء وبان الصّبرُ إذ بانـوا	بانوا وهم في سويداء القلبسكّانُ

(١) انظر ذخائر الأعلاق .

سألتهم عن مَقيل الرّكب قيل لنا مَقيلُهم حيث فاحَ الشيحُ والبانُ
فقلتُ للريح سيري والحقي بهمُ فإنَّهم عند ظلّ الأيك ... قُطّانُ
وبلغيهم سلاماً من أخي شَجَنٍ في قلبه من فراق القوم أشْجانُ

هذه الأبيات وغيرها مما يهيب بمكنونات رمز الأنثى ، تلتبس بشعر الغزل العذري أيما التباس حتى أنه ليخيل لنا أننا نقرأ ابن الملوح والعباس ابن الأحنف وجميلاً وكثيراً وغيرهم من شعراء الغزل العفيف.

ولكن هل يكفي أن يقال لنا على حد تعبير بعض الباحثين ، كلما وجدتم هذه الرموز أو أشباهها فاصرفوها من معانيها الظاهرة إلى معان باطنية ؟ إن مثل هذا التحذير وحده قد يفتح الباب لأي معنى يطرأ على ذهن القارىء عند التأويل ، بيد أن ابن عربي وضع قاعدة تبين وجهة السير التي نتجهها عند تأويل الظاهر بمعنى باطن ، والأمر عنده متوقف على طبيعة الموقف وسياق الحديث إذ إن الإنسان فيه مناسب من كل شيء في العالم ، فيضاف كل مناسب إلى مناسبه بأظهر وجوهه ، وتخصصه الحال والوقت والسماع بمناسب دون غيره ، إذا كانت له مناسبات كثيرة لوجوه كثيرة يطلبها بذاته .

ولو عبرنا عن مذهب ابن عربي لقلنا ، إن الإنسان كون أصغر فيه كل ما في الكون الأكبر من صفات وخصائص ، بحيث يصبح في مستطاعه أن يواجه كل شيء في العالم بالجانب الذي يناسبه ساعة الإلهام ، يساعدنا في هذا ، ما في طبائعنا من خصوبة وغنى ، كما يساعدنا اللسان العربي الذي من مميزاته أن يعطي التفهم بأدنى شيء من متعلقات التشبيه ، فحسبنا أن يجيء الرمز مشيراً أدنى إشارة إلى المرموز له ، لندرك الباطن المنشود من وراء الظاهر (١) .

---

(١) انظر / ذخائر الأعلاق (طبعة دار صادر) بيروت ١٩٦١ ، ص ١٠٥ .

ويهيمن مذهب ابن عربي في التأويل الرمزي على تراث الشعر الصوفي، وينحل مذهبه كما سبق عرضه ، إلى تركيب ثلاثي مترابط يجمع بين وحدات عضوية تتمثل في الموقف واللغة والعلاقة بين الإنسان والعالم في إطار مشاكلة متوازية ، وجدنا لها إرهاصات سابقة وبواكير في تراث الثقافة الأسطورية وفي تراث المذاهب العرفانية القديمة .

وتبدو هذه الوحدات الثلاث في وضع ترابط محكم ، وذلك لأن ما عبر عنه ابن عربي بطبيعة الموقف وسياق الحديث يئول إلى ما وصفه C.G. Jung بالموقف الرمزي، « فكون الشيء رمزاً أو ليس برمز يعول أساساً على موقف الشعور الذي يأخذ الشيء بعين الاعتبار ، فقد لا تظهر حقيقة ما بأدنى قدر من الرمزية لإنسان بينما تبدو هي ذاتها على درجة من العمق لآخر ، والموقف الذي يتصور الظاهرة المعطاة بوصفها ظاهرة رمزية ، يوصف بأنه موقف رمزي » (١) .

وتفضي رمزية الموقف إلى اللغة التي هي أداة التعبير ، ولا يخفى أن اللغة ذاتها مفعمة بقدر كبير من الدلالات الرمزية التي تزداد خصوبة وإيحاء وامتلاء في التركيب الأسلوبي للشعر من حيث إهابته بصياغة الرموز في قالب فني . ولقد كان ابن عربي يعني اللغة العربية وما تختص به من إتاحة التبصر بالمعاني البعيدة بأدنى متعلقات التشبيه . بيد أن هذه المقولة آلت عند الشراح والمعلقين إلى ضرب من التداعي اللفظي الذي يثيره ما بين المقاطع من تجانس صوتي ، وما من شك في أن هذا التداعي الصوتي

---

(١) وانظر أيضاً مقالا للدكتور زكي نجيب محمود تحت عنوان « طريقة الرمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق » وهو مقال ضمن الكتاب التذكاري « محيي الدين بن عربي في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده » ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ط ١٣٨٩ – ١٩٦٩ ، ص ٧٦ .

C· G. Jung, Psychological types, PP. 603, 604.

لا يسعف في تحليل أبعاد الرمز ودلالاته ، وإن كان يشف عن بعض التصورات الفيلولوجية المصطبغة بطابع ثيوصوفي .

ولئن كان الموقف وطبيعة التجربة الصوفية ينطويان على قيمة رمزية خاصة بالأحوال والمقامات والأذواق والاتصال بالإلهي في قداسته وتعاليه ، لقد بات ضرورياً أن تكون لغة الشعر المعبرة عن التجربة في طبيعتها الجوهرية موغلة في التركيب الرمزي .

وبطبيعة الموقف والوضع الجوهري الأول للغة ، يرتبط ما عبر عنه ابن عربي بالمشاكلة بين المناسبات الإنسانية ومناسبات العالم في بناء كوزمولوجي حي يحكمه حال العارف وسماعه هذه الأشعار تنشد فتثير في السامعين الجذبة والوجد الإلهي .

والشاعر إذ يفيض رقة ولطفاً ، يسلم على المحبوبة التي ينوع أسماءها ، بوصفها تجسداً فزيائياً لتجلٍّ إلهي يتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصور ، وكلما تلاشت من المشاهدة الخيالية صورة ، شخصت أخرى مقامها . وتعبر رحلة المحبوبة التي سرت ليلاً عن تنوع التجلي واختلافه بين الظهور والاحتجاب الذي رمز إليه الشاعر بسدول الليل مرخاة على الطبيعة ، والليل بطبيعته حجاب ، تتراءى من ورائه الأشياء وقد تلاشت بينها المسافات وأدغم بعضها في بعض ، وانه ليوازي الوجدان في مقابل النهار الذي يشاكل قانون العقل في تبصره بالأشياء يغمرها ضياء الفهم . والليل أيضاً هو الحالة الأصلية للأشياء ، وميقات التجلي الإلهي .

ويوازي الليل من ناحية التكوين الغنوصي للرمز ، كثافة الجسم بوصفه ليل النشأة الحيوانية التي تمور بالوجدان والغريزة ، وهذه النشأة حجاب على ما تضمه من لطائف الروح . وتفضي المفارقة بين رحلة المحبوبة وسكناها حبة الفؤاد إلى القول بأن تجلّي العلو وإن تنوع في الأشكال ، وبخاصة الشكل الأنثوي ، يعرض له أن يظهر في صورة أخرى .

وإذ يتجلى العلو في صورة غير أنثوية ، يشعر المحب بأن المحبوبة قد ارتحلت ولكنها لا تزال في قلبه يحقق عيان مشاهدتها ، ويعني هذا أن كل ما ينبثق من التجلي في صورة المرأة ، يؤول إلى ادراك ذاتي وتمثلات باطنة مسقطة على الموضوع في الخارج .

وتجتاح الشاعر صبابته وغربته التي تفضي به إلى شوق وحنين جارفين إلى دوام التجلي في الصورة الأنثوية فلم لا يضيق المحب بالفراق حتى تعز عليه السلوى بعد إذ بانت المحبوبة رغم أنها كامنة في القلب ؟

ويؤذن ارتحالها إلى حيث يضوع شذا البان والأراك ونباتات الصحراء ، بأن هذه الأعراف الطيبة تماثل من ناحية البناء الغنوصي ، نفس الرحمن بحسبانه تجلياً يتشممه العارفون إذا ما أدركوا الرابطة بين الجمال والرحمة .

ومن نماذج إحالة الرمز في غناه وتنوع ما يتيح من دلالات توحي بها الصور الحسية ، على تفسير يهيب بالتشابه اللفظي ، « تأويل سلمى بحالة سليمانية وردت على الشاعر ، والشيح بالميل وشجر البان بالبعد ، ولا يخفى أن هذا التأويل انحراف عن الوقوف على الرموز في بنائها الإستعاري والاستطيقي ، لمجرد تداع صوتي بين سلمى وسليمان ، وتلمس لأوجه المناسبة بين الرمز والمرموز إليه من خلال تفريغ المادة اللغوية الواحدة بضرب من استقصاء مجاز مقحم على السياق الرمزي كأن يؤول الشيح بالميل لما في كلمة الشيح من معنى الإشاحة والأعراض ، وشجر البـــان بالبعد لما في لفظة البان من معنى البينونة والفراق » [1] .

والحق أن قصائد « ترجمان الأشواق » تنقسم إلى ثلاثة أنواع ، قصائد تبدو أكثر انسياقاً مع المعنى الغزلي المباشر ، وهي قصائد اقتضى تأويلها

---

(١) انظر ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق ط بيروت ١٣١٢ – ص ٢٤ – ٢٦ .

على التفسير الصوفي قدراً من الاعتساف الذي يخرج المعنى عن طبيعته ، وقصائد أخر أكثر انسياقاً مع التأويل الصوفي منهـا مع الغزل المباشر ، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيهـا الاتجاهان فهي متسقة مع الغزل المباشر ، اتساقهـا مع التأويلات الصوفية على حد سواء (١) .

ولقد علق Corbin على قول ابن عربي في المقطوعة الأولى :

بأن هذا البيت تعبير عن وحدة الوعي الاستبطاني بالذات ، وتساءل أهي تلكم الأنثى المتشخصة أم الحقيقة الإلهية التي كانت تلكم الأنثى صورة ونموذجاً لها ؟ وأجاب كوربان بأن هذا التساؤل إنما يطرح معضلة زائفة حيث إنه لا يمكن رؤية أيهما دون الآخر ، وإذا نحن تأملنا جمال الأنثى بوصفه تجلياً إلهياً ، فمعنى هذا أننا نتأملهـا في تشخيصهـا الثنائي من حيث إنهـا توحي بالجلال والجمال اللذين يثيران الرهبـة والنشوة والمعية الجامعـة بين الألوهيـة المجهولة والألوهية المتجلية ، ومن ثم تربط تلويحات ابن عربي لجمال النظام العذري وحكمتهـا المدهشة ، بين المقدس الآسر والجمال البسيط الذي يتميز به الجوهر الخالص (٢) .

ومن أشعار ابن عربي الممتزجة بطابع غنائي رقيق لوح من خلاله إلى وحدة الحب ووحدة الأديان ، قصيدته التي نختار منهـا قوله :

إني عجبتُ لصبّ من محاسنه ... يختالُ مـا بين أزهارٍ وبستان

فقلت لا تعجبي ممن ترين فقدْ ... أبصرتِ نفسكِ في مرآة إنسان

---

(١) انظر محيي الدين بن عربي في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده / وخاصة مقال الدكتور زكي نجيب محمود ، ص ٧٣ .

(٢) انظر Creative imagination in the Sufism of Ibn Arabi P. 328.

ومن عجب الأشياء ظبيٌ مبرقعٌ — يشيرُ بعنابٍ ويومي بأجفان [1]
ومرعاهُ ما بين الترائب والحشا — ويا عجباً من روضة وسط نيران
لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ — فمرعىً لغزلان وديرٌ لرهبان
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ — وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآن
أدينُ بدين الحب أنّى توجهتْ — ركائبه فالحبُّ ديني وايماني
لنا أسوةٌ في بشر هند وأختها — وقيسٍ وليلى ثم ميٍّ وغيلانِ

وقوله في قصيدة أخرى على طريقة العذريين ، يتشكى الفراق ويتغنى بجمال المحبوب ويصف تباريح العشق :

غادروني بالأثَيْل والنّقا — أسكبُ الدّمعَ وأشكو الحُرَقا
بأبي من ذُبْتُ فيه كَمَداً — بأبي من متّ منه فَرَقا
حُمْرَةُ الخجلة في وَجْنَته — وَضَحُ الصبحِ يناغي الشّفقا
من لبثّي من لوَجدي دلّني — من لحزني من لِصَبٍّ عَشقا
كلما ضنّتْ تباريحُ الهوى — فضحَ الدمعُ الجوى والأرقا
فاذا قلتُ هبوا لي نظرةً — قيل ما تُمنعُ إلا شفقا
لستُ أنسى إذْ حدا الحادي بهم — يطلبُ البينَ ويبغي الأبْرقا
نعقتْ أغربةُ البينِ بهمْ — لا رعى اللهُ غراباً .. نعقا
ما غرابُ البينِ إلا جملٌ — سار بالأحباب نَصّاً عنقا

ولعلنا نلاحظ في هاتين القصيدتين صياغة شعرية غنائية مليئة بالصور التي ينكشف فيها ملابسات التجربة في طبيعتها الروحية ، وإذا كانت

(١) نلاحظ أن البيتين الأول والثاني من البحر البسيط ، أما سائر الأبيات فمن الطويل وقد يكون هذا الخلط بسبب ما وقع فيه النساخ من لبس ، وقد تكون لابن عربي قصيدتان نونيتان تنتمي إحداها إلى البسيط والأخرى إلى الطويل فخلط النساخ بينهما على هذا النحو .

طبيعة الموقف واللحظة الشعرية تملأ الصور والتراكيب المجازية بدلالات الرمز ، فإن ما يهيب به الشاعر من معطيات الحس التي يركبها الخيال ويعيد بناءها بضرب من الإبداع ، تتلبس بواسطة السياق الروحي للتجربة برموز من شأنها أن تجعل العلو محاثياً والغائب محضراً واللامرئي مرئياً والمجرد عن المواد لبساطته مشخصاً من خلال المكيف الحسي للاشكال .

ويبدو بعض هذه الصور تكراراً لنمطية موروثة نلاحظها في المرأة التي تشبة ظبياً يشير ببنان رخصة ناعمة كأنها العناب حمرة ونضجاً ، وتومىء للعاشق بعين حوراء رنقها النعاس ، بينما يبدو بعضها الآخر تعبيراً عن وحدة جامعة بين المرأة والطبيعة ، نظفر بها في المرأة الخجلى يتضرج خدها بلون هو مزيج من ضوء الصبح الصافي وحمرة الشفق .

ومما يلفت النظر في القصيدة الأولى ، ما نبهنا إليه من قبل من أن الحكمة الثيوصوفية المرموز إليها بالجوهر الأنثوي المتشخص في « النظام » أو ما يسمى بالعلم العرفاني الذي يلقنه التجلي للمحب الإلهي ، كل ذلك يرجع إلى وضع مثالي يلخص غنوصية المعرفة فيما ينعت بالموحدية ، أي أن الظاهرة المعطاة للشعور (تجلي العلو في الصور الحسية والخيالية بحيث يشهده العارف بواسطة بينة حدسية) تنحل إلى تصور بقيمة الوعي الإستبطاني بواسطة خيال تشخيصي يشهد به العارف موضوعه في مظاهر العالم المتنوعة ، ويشهده على نحو أتم في الإنسان بوصفه محاكاة ونموذجاً للقدسي ، وهذا ما عبر عنه ابن عربي بقوله : « أبصرت نفسك في مرآة إنسان » .

ولقد أبصرت « النظام » صورة ظبي محتجب لا يتحدث إلا تلويحاً ، ومما أثار تعجب الشاعر أن الحكمة الإلهية واللطائف العرفانية ، تخفي عنه جمالها الأخاذ ، برغم أنها مقيمة في شعوره الداخلي ، تسرح في مروج قلبه ، كالغزلان ترتع في شاسع المراعي ، والعجب كل العجب من

ائتلاف الأضداد في هيئة ما انفتح في قلبه من رياض المعارف والأسرار والعلوم المتنوعة تنوع الزهر والثمار ، وما تلظى حول هذه الروضة من نار العشق الإلهي .

وتحيل هذه الصورة الحسية الحافلة بالمفارقة على عرفانية صوفية تمزج تيار العاطفة وتيار العقل ، وتوحي بالجمال متجلياً في طابع جلالي ، وبالجلال ظاهراً في طابع جمالي .

وتنبىء القصيدة بأن الشاعر قد انشرح صدره واتسع قلبه على نحو إنساني رحيب ، حتى إنه صار مرعى وديراً وكعبة وتوراة وقرآناً ، وتؤكد هذه الصور المتلاحقة رمزية السياق الخاص بالتجربة الروحية التي آلت إلى وحدة الأديان والإيمان بدين الحب الذي يحقق من خلال ديالكتيك وجداني ، التوافق والإنسجام بين الروحي والفزيائي ، ويحقق على حد تعبير كوربان « الرؤية الروحية للمحسوس ، والرؤية الحسية للروحي»[1] ، كما آلت إلى اعتبار القلب أداة للمعرفة الوجدانية التي تستضيء بالحدس وبحالات الوجد العارمة ، ومحلاً متسعاً لتقبل الصور التي تتنوع بتنوع التجليات .

وتذكر هذه الأبيات بقول جلال الدين الرومي رامزاً إلى الحدس الصوفي المفضي إلى وحدة الأديان :

أيها المسلمـــون ما التدبـــير وأنا نفسي لا أعـــــرف نفســـــي
فلا أنا مسيحي ولا أنا يهودي ولا أنا مجوسي ولا أنـــا مسلـــــم
ولا أنا شرقي ولا أنا غربي ولا أنا بري ولا أنا بحـــــــــــري
ولا أنا من عناصر الأرض والطبيعة ولا أنا من الأفلاك والسموات

---

(١) Creative Imagination, PP. 144, 145.

ولا أنا من التراب ولا أنا من الماء ولا أنا من الهواء ولا أنا من النار
ولا أنا من العرش ولا أنا من الفرش ولا أنا من الكون ولا أنا من المكان

ولا أنا من الهند ولا أنا من الصين ولا أنا من البلغار ولا أنا من السكسون
ولا أنا من أهل الدنيا ولا أنا من أهل العقبى ولا أنا من أهل الجنة ولا أنا من أهل النار ولا أنا من نسل آدم ولا أنا من نسل حواء ولا أنا من أهل الفردوس ولا أنا من أهل جنة الرضوان وإنما مكاني حيث لا مكان ، وبرهاني حيث لا برهان .

فلا هو الجسد ولا هو الروح لأنني أنا في الحقيقة روح الروح [1] ..

وربما كان أجلى من هذه القصيدة قوله في ديوانه « شمس تبريز » .

أنظر إلى العمامة أحكمتها فوق رأسي ...
بل أنظر إلى زنار زرادشت حول خصري ...
أحمل الزنار وأحمل المخلاة ، لا بل أحمل النور فلا تنأ عني .
مسلم أنا ولكني نصراني وبرهمي وزرادشتي ليس لي سوى معبد واحد
مسجداً أو كنيسة أو بيت أصنام ووجهك الكريم فيه غاية نعمتي
فلا تنأ عني [2] ...

وبينما تدور الصياغة الشعرية في النموذج الأول المنسوب إلى جلال الدين الرومي على نسق يزاوج بين العطف والنفي بحيث أفضى النفي الذي استغرق القصيدة كلها إلى إفراغ سلب شامل للأديان والعناصر الطبيعية وجهات المكان ليخلص في آخر بيت من القصيدة إلى إثبات نسبته إلى مانعته بروح الروح مما أفضى بالأبيات إلى ضرب من التجريد الخاوي ،

---

(١) تاريخ الأدب في ايران من الفردوس الى السعدى ص ٦٦٥ .

(٢) رينولد نيكلوسن / في التصوف الاسلامي وتاريخه ، ترجمة د. أبو العلا عفيفي ط ١٣٧٥ / ١٩٥٦ ، ص ٩٤ .

تدور قصيدته الثانية على روح شعري متوقد أهاب بصور لا تخلو من دلالة الرمز ، ولا تخلو أيضاً من تأثر بالغ بأشعار ابن عربي وبخاصة القصيدة التي عرضنا تحليلها من قبل .

وفي قصيدة ابن عربي الثانية صياغة رمزية عبر فيها عما نعته الشارح بالمناظر العلى الروحانية التي تناظر ضروباً من التجليات الإلهية ، إذ قد عرجت هذه الروحانيات لما دعاها داعي الحق ، وإن هذه التجليات والروحانيات لتناظر بحسبان غنوصية الرمز ، النسوة اللائي رحلن وفيهن محبوبته . وكأن الشاعر قد عبر عن أن هذه الروحانيات أخذت تعرج إلى عالمها الأصلي وتبين عن الأكوان بحكم نشأتها وطبيعتها .

وكانت أغربة البين نذيراً بهذا الفراق وبانتزاع التجليات الروحية نفسها من عالم العناصر الكثيفة حنيناً منها إلى وطنها الأول ، كما كانت تعبيراً عما عرض للشاعر من أمور خلفته عن العروج مع هذه الروحانيات إلى مدرج الشهود الذاتي الذي أخذ رمز الأبرق ، تلويحاً إلى نور هذا الشهود وسرعة زواله . أما هذه الأمور المخلفة التي بدت في صورة الغربان الناعبة ، فإنها صورة رمزية قاتمة تلوح إلى أن ابن عربي في ملاحظته وجوده الطبيعي الذي أمر بسياسته وتدبيره ، تخلف عن اللحاق بهذه التجليات في عروجها إلى محل المشاهدة الذاتية .

وتئول صورة الغربان في قتامتها وحسيتها المغرقة وفي كونها رمزاً على الوجود الطبيعي المركب إلى المصطلح الصوفي ، إذ ذكر ابن عربي في رسالته «اصطلاح الصوفية» أن الغريب هو الجسم الكلي . ويبدو أن الصوفية أوقعوا المناسبة بين الرمز والمرموز إليه من حيث يبدو الغراب في حلكته وسواده الخالص وايغاله في البعد إذا بسط جناحيه

محلقاً في الخواء ، رمزاً يشاكل الجسم في كثافته وبعده عن عالم القدس [١] .

ولابن عربي قصيدة غزلية غنائية مرموزة تدور حول « النظام » العذراء البتول بوصفها رمزاً على الحكمة الإلهية التي صادفها الشاعر الشاء عندما تجرد في مكة . وهي قصيدة تجيش بالصور الموحية التي وصف من خلالها جمال الجوهر الأنثوي ورمزيته على تجلي العلو ، بحيث امتزجت بالأنثى الطبيعة وما تحفل به من رياض وحمائم ساجعة وغزلان راتعة وطلول دارسة وأنخاب تدور على الشاربين وقد حاكى فيها قصيدة ذائعة لأبي العلاء المعري من حيث الوزن والقافية ومطلعها :

عَـلّلاني فان بيضَ الأمَاني فَنيَـتْ والظلامُ ليس بفَاني

قال ابن عربي في قصيدته تلك :

مَـرضِي من مريضةِ الأجْفانْ عَـلّلاني بذِكْرِها عَـلّلاني
هَـفَـتِ الوُرْقُ بالرياض وناحتْ شَجْـوُ هذا الحمامِ مما شجاني
بأبي طفلةٌ لعوبٌ تَهادى من بناتِ الخدُور بين الغَواني
طَـلَـعَـتْ في العَيان شمساً..فلمـا أفَـلَـتْ أشرقتْ بأفْق جنَاني
يا طُلولاً برامةٍ دارساتٍ كم رأتْ من كواعبٍ وحسانٍ
بأبي ثُم بي غَزالٌ..ربيبٌ يرْتَعي بين أضلُعي في أمانْ
ما عليه من نارِها فهو نورٌ هكذا النورُ مُخْمِـدُ..النيران

(١) انظر / ذخائر الأعلاق ص ٥٤ – ٥٩ / وراجع فيما يتعلق برمزية الغراب عند الصوفية رسالة « اصلاح الصوفية » وهي ضمن رسائل ابن عربي ط حيدرآباد ١٣٦٧ / ١٩٤٨ وكشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي ط القاهرة ١٣٨٢ / ١٩٦٣ والتعريفات لعلي بن محمد الجرجاني ، المطبعة الخيرية ١٣٠٦ هـ ، وانظر أيضاً : فصلة من مجلة اللسان العربي التي يصدرها المكتب الدائم للتعريب بالمغرب ، وفي هذه الفصلة مقال لعبد العزيز بن عبدالله تحت عنوان المعجم الصوفي ، ترجم فيه هذا الرمز بقوله :
Corbeau-Corposuniversel, P. 27.

يا خليليّ عَرّجَا بعنَاني لأرى رَسْمَ دارها بعيَاني

فاذا ما بلغتُما الدارَ حُطّا وبها صاحبيّ فلتَبْكياني

وقفا بي على الطلول.. قليلاً نتباكى بل ابك مما دَهَاني

الهوى راشقي بغير.. سهام الهوى قاتلي بغير سنانِ

عرّفاني إذا بكيتُ لديْها تُسْعداني على البكا تُسْعداني

وأذكرا لي حديثَ هندٍ ولبْنى وسُليمى وزينبٍ وعنَان

ثم زيدا من حاجر وزَرود خبراً عن مراتعٍ .. الغزْلانِ

واندُباني بشعر قيسٍ وليلى وبميّ والمبتَلى غيْلانِ

طال شوقي لطفلة ذات..نثرٍ ونظام ومنبَرٍ.. وبيَانِ

منْ بناتِ الملوكِ من دارِ فرْسيّ من أجَلّ البلاد من أصبهان

هي بنتُ العراق بنتُ إمامي وأنا ضدّها سليلُ يماني

هلْ رأيتمْ يا سادتي أو سمعتمْ أن ضدّين قطّ يجتمعانِ

لو ترانا برامة.. نتعاطَى أكوُساً للهوى بغير بَنَانِ

والهوى بيننا يسوقُ.. حديثاً طيّباً مُطْرِباً بغير لسَانِ

لرأيتُمْ ما يذهبُ العقلُ فيهِ يَمَنٌ والعراقُ .. مُعتنقانِ

ولا يخفى أن ابن عربي أدار قصيدته تلك على وعي استبطاني بجمال «النظام» حيث ذكرها من قبيل التورية في قوله :

طال شوقي لطفلة ذات نثر ونظام ومنبر .. وبيان

بيد أن الجمال الأنثوي في تلكم العذراء المتشخصة ، ينحل إلى رمز شعري على علم عرفاني وحكمة إلهية ، كما يئول إلى الكشف عن حقيقة الحب الصوفي من حيث يتضايف فيه المظهر الفزيائي والمظهر الروحي في حركة ديالكتيكية متوترة .

فالنظام بخاصة والجوهر الأنثوي بعامة وما يتضمنه من قيمة استطيقية متعينة يرتفع في الشعر الصوفي إلى وصيد جمال كلي ثابت لا تعتريه آفة الفناء. وقد أوقع الشاعر انسجاماً وتآلفاً حميماً بين تلك الأنثى، والحمائم التي تسجع وتنوح والأطلال التي تطمس معالمها ذاريات الرياح، ومخاطبة صاحبيه أن يبكياه ويحطا في دارس الطلول الرحال، على عادة الشعراء الجاهليين، وتداعي ذكريات العشاق العذريين في سياق تيار شعوري متدفق.

ومما يقوي دلالة الرمز في القصيدة، قول ابن عربي أو قول الشارح، إذا أخذنا في الأعتبار أن الشرح منحول، «لغزنا هذه المعارف كلها خلف حجاب النظام بنت شيخنا، العذراء البتول شيخة الحرمين، وهي من العالمات المذكورات»[1] .

وفي ضوء هذا القول يتأكد ما انطوى عليه الموقف وسياق التجربة الروحية من رمزية تفض نفسها فيما تحمل القصيدة من أخيلة وصور جزئية ترتد إلى هذا الموقف في جوهريته التلوحية.

وبتلك المحبوبة تغنى ابن عربي، وصور جمالها الأخاذ إذ وصفها بالأجفان المريضة التي ألم بها شيء من فتور ونعاس زاد حورها فتنة وأسراً، ولا يخفى أن حور الأجفان ومرضها كان من المقاييس التي عول عليها الذوق العربي في التقييم الاستطيقي للمرأة. وبدت له المحبوبة غاية في الطهر والبراءة، حتى إنه جعلها طفلة لعوباً، وظهرت لعيانه أنثى من بنات الخدور، مما أضاف إلى براءتها شيئاً من التعفف والاستحياء والحجاب.

وقد كان هذا أيضاً شائعاً لدى شعراء الغزل، العفيف منه والفاحش،

---

(١) ذخائر الاعلاق ص ٧٧ – ٨٧

إذ كلما ازدادت المرأة تمنعاً ازداد الرجل اشتهاء ، وكلما ضنت بجمالها أن تكشفه وتسترت بالحجاب ، استعر العاشق رغبة وتطلعاً ، لأن المرأة إذا أرخت السدول ، أضافت إلى الجمال طابع التحريم الذي يثير الغواية وحب الاستطلاع والإلحاح في طلب المعرفة والكشف عن المخبوء ، وإحالة المحرم المحظور إلى مباح يكون مثار لذة ومتعة ومعرفة .

ويطالعنا هذا الصراع ، في النضال الإنساني الذي يتوقد رغبة في في الكشف عن المجهول ، وفي مقاومة الإنسان الفاني وتحديه أوامر عالية بالحظر والتحريم ، مثلما تجاوز آدم في القصص الديني حدود الأمر الإلهي ، مما أفضى إلى غوايته وسقوطه .

وفي وصف الشاعر محبوبته ، نلاحظ بهاءها ونورانيتها واشراقها العلوي ، بيد أننا نضع أيدينا على مفارقة بين نسبة المحبوبة إلى بنات الخدور ، مما يوحي بالاستتار والحجاب ، واشراقها في عيانه شمساً طالعة لا تغرب حتى تسطع في باطنه مما يعد رمزاً على تمام الظهور . وتشاكل هذه المفارقة — من قبيل الرمز الغنوصي — بين الحجاب والظهور ، الحكمة الإلهية في جمالها الجليل وجلالها الجميل ، حيث تظهر لعيان العارف تارة وتختفي تارة أخرى .

وإلى هذه الصفات الفزيائية المحسوسة ، أضاف ابن عربي جمالاً آخر تكشف عنه فصاحة النظام وهي التي تنتسب إلى الثقافة الآرية العريقة ، وتبديه بلاغتها ورسالتها النبوية ، وملكيتها المتمثلة في عرشها وزهادتها رغبة منها عن الزائل وطموحاً إلى الكينونة الإلهية في ديمومتها وبقائها . ولقد استعار الشاعر لعرش المحبوبة الملكي صورة المنبر ، وأحال هذه الصورة على توقل العارف إلى التحقق والتخلق بالأسماء والصفات الإلهية

التي هي درج الكون ومنبره الأنزه[1] .

ومما زاد الشاعر ولهاً وشجناً ، الحمائم النائحة في الرياض وقد مثلت له على نحو رمزي أرواح العارفين الراتعة في خمائل المعرفة ، تندب نفسها لتقيدها بالصور المحسوسة وانحصارها في المادة والجسوم الكثيفة . أما الغواني وبنات الخدور والجواري والمعشوقات اللاتي تحدث بهن الشعراء من أمثال هند صاحبة بشر ولبنى قيس بن ذريح وعنان جاريـــة الناطفي وزينب صاحبة ابن أبي ربيعة ، فانهن يوازين من حيث غنوصية الرمز ، النفوس العرفانية الكاملة التي استحقت على حد قول الشارح ، الأنوثة بحكم الأصالة . ولهذا التناسب بين رمزية الأنثى والنفس ، ارهاصات تاريخية قديمة ، ردتها الثيوصوفية الإسلامية إلى ما تتميز به الأنثى من طابع القابلية والإنفعال .

ويئول تشبيه ابن عربي النظام بالشمس طالعة لا تأفل حتى تشرق في جنانه إلى أن الحكمة الإلهية العرفانية في تجليها المشهود ، تعطي ما تعطيه الشمس من الأثر المعنوي والحسي في عالم الأركان والأسطقسات ، ويتسق هذا التأويل من الشارح مع طبيعة البناء الغنوصي للرمز ، أما قوله إن أفولها وطلوعها في جنان الشاعر ، إنما هو جنوح بها عن عالم الشهادة وطلوعها في عالم الغيب ففيه قدر كبير من التمحل والإعتساف ، إذ إن هذه الصور والأخيلة والحقائق العرفانية والحكمة الإلهية المتجلية ، إنما هي تصورات شخصية وتمثلات ذاتية باطنة ، وفي ضوء هذه المقولة نتبصر بسطوع المحبوبة في الفؤاد ، بوصفها الحكمة الإلهية المقدسة التي ينحل انكشافها لعيان الشهود الخيالي في الظاهر إلى وعي شعوري واستبطان شخصي مسقط على العيني المحسوس الذي هو راموز التجلي في الخارج .

---

(١) انظر / ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق ، وانظر أيضاً
Creative imagination, P. 328.

ويبدو أن اعتساف الشارح في تحليل التكوين الرمزي للصورة السابقة ، انما كان محكوماً بنزوع حاد إلى فيلولوجية لا تخلو رغم زيفهـا أحياناً من دلالة على تبصر بالألفاظ في وصفهـا الحقيقي ووصفهـا المجازي. وذلك أنه جعل إشراق المحبوبة التي مثلهـا بالشمس في جنان الشاعر ، يعادل سطوع الحكمة الإلهية في عالم الغيب ، لأن الجنان يؤدي معنى الستر بحسب الوضع الأول وهذا في حد ذاته يتسق في نظر الشارح مع تأويل الجنان بالغيب ، لما في الغيب من معنى الاستتار .

ويدل هذا المنهج في التبصر بالشعر ، على نزوع حاد إلى العدول أحياناً عن الدلالة الرمزية في الصور المحسوسة إلى التشبث بنزعة لفظية قائمة عـلى مقارنة الوضع الحقيقي للكلمة بوضع آخر مجازي ، أو على تداع صوتي لا يسعف في الكشف عن الرمز . ومن الحق أن هذه الظاهرة بوصفهـا نسقاً تفسيرياً ، قد بسطت نفسهـا على ما عرف في الثقافة الإسلامية بعلم التعبير المختص بتفسير الأحلام .

ومن أمثلة هذه الظاهرة ، أن يؤول الشارح « رامة » وهو علم على مكان ذكر الشاعر أنه رأى فيه أطلال الأحبة دارسة متغيرة ، بالقصد والطلب ، والغزلان الراتعة بالغزل لوجهين ، الأول العلاقة الصوتية بين الكلمتين ، وهي علاقة لا تخلو من مجاز يقويه الوجه الثاني من حيث قرينة المشابهة الواقعة بين الغزال الذي يألف القفار ، وقلب العارف الذي ألف التقديس وتجريد التوحيد .

ومن الاعتساف البين في هذا المنهج أن تؤوّل لبنى باللبانة وليلى بالليل وسليمى بحكمة سليمانية وعنان بعلم أحكام الأمور السياسيات وزينب بانتقال من ولاية إلى مقام نبوة ، وابنة العراق بأصل الشيء وجوهره ،

وابن اليمن بالإيمان .[1] ومن الجلي أن هذه التأويلات منها ما يتسق مع قرائن الإشتقاق والوضع ، ومنها ما لا مناسبة بينه وبين ما قصد الشاعر من رموز .

وينبىء قول ابن عربي في قصيدته تلك :

هي بنت العراق بنت امامي وأنا ضدها سليل يماني
هل رأيتم يا سادتي أو سمعتم أن ضدين قط يجتمعان ؟

بأن الرمز الشعري قد آل إلى طبيعته الأساسية من حيث إنه تأليف بين السماوي والأرضي ، بين المفهوم والعالي على الفهم ، بين تجلي الحكمة الإلهية الخالدة وتناهي من يشهدها ويشهد عليها .

وتذكرنا قصائد ابن الفارض وابن عربي في رمزيتها وطابعها الغنائي الذي كلف بوصف الأطلال وارتحال الأحبة الظاعنين في نسق تعبيري يمزج الرحلة بالطبيعة ، بجلال الدين الرومي في غزلية له من الديوان يقول فيها متحدثاً عن الرحيل بأسلوب رمزي :

أيها العشاق ... هذا هو وقت الرحيل عن هذا العالم
وها هي طبول الرحيل تدق في السماء وتصل إلى مسامع روحي
فتنبه .. فقد نهض الجمال ، وهيأ القافلة وشد الرحال
وطلب منا كل ما هو حلال ، فلماذا تظل في غفلة أيها المسافر.. ؟
وهذه الأصوات التي تحيط بك من خلف ومن قدام إنما هي أصوات الرحيل
وفي كل لحظة من اللحظات تسري نفسي ويسرى نفسي إلى لا مكان ...
ومن هذه الشموع المقلوبة ومن هذه الحجب الزرقاء ...

---

(١) انظر / ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق ص ٧٧ : ٨٧ ...

خرجت المخلوقات العجيبة حتى تجعل ما في الغيب عيانا ..
وقد أصابك نوم ثقيل في هذه العجلة الدائرة
فيا لوعتاه على هذا العمر الخفيف .. ويا حذراً من هذا النوم الثقيل
ويا قلبي عليك بالحبيب ، ويا أيها الحبيب سر إلى لقاء الحبيب
ويا أيها الرقيب تيقظ .. فلا يجوز لصاحب النوبة أن يغفل [1]

وفي ضوء ما أسلفنا من أن شعراء الصوفية قد ركبوا نسقاً شعرياً مرموزاً يعول على الجوهر الأنثوي ، ويجمع بين طابع العذرية والعفة وطابع الغواية والشهوة ، نسوق قصيدة لابن عربي يسودها من حيث المظهر الخارجي المباشر سمة الإشتهاء والجمال المغوي ، وفيها يقول :

بأبي الغصونَ المائلاتِ عواطفا العاطفات على الخُدود سوالفا
المرْسلاتِ من الشُعور غدائراً الليّناتِ معاقداً ومعاطفا
الساحباتِ من الدّلال ذلاذلاً .. اللابساتِ من الجمال مطارفا
الباخـلاتِ بحسنهن .. صيانةً الواهباتِ متالداً ومطارفا
المونقاتِ مضاحكاً ومباسما الطيباتِ مقبّلاً ومراشفا
الخالباتِ بكلّ سحر معجب عند الحديث مسامعا ولطائفا
الرامياتِ من العُيون رواشقاً قلباً خبيراً بالحروب مثاقفا
المطْلعاتِ من الجيوب أهلّةً لا تُلْفَيَنّ مع التمام كواسفا
المنشئاتِ من الدموع سَحائبا المسمعاتِ من الزّفير قواصفا
يا صاحبيّ بمهجتي خمصانةٌ أسْدَتْ إليّ أياديا وعوارفا
نظَمَتْ نظام الشّمل فهي نظامنا عربيةٌ عجماءُ تلهي العارفا

---

(١) تاريخ الادب في ايران من الفردوس الى السعدى ، ص ٦٦٦ .

مهما رنَتْ سلّتْ عليك صوارما ويُريك مبسمُها بريقاً خاطفا
يا صاحبيّ قفا بأكناف الحمى من حاجرٍ يا صاحبيّ قفا قفا
حتى أسائلَ أينَ سارتْ عيسُهم فقد اقتحمتُ معاطباً ومتالفا
ومعالماً ومجاهلاً بشملّةٍ ... تشكُو الوجى وسباسبا وتنائفا
حتّى وقفتُ بها برملةِ حاجرٍ فرأيتُ نوقاً بالأُثيل خوالفا
يقتادُها قمرٌ عليه مهابةٌ... فطويتُ من حذرٍ عليه شراسفا
قمرٌ تعرّض في الطواف فلمأكن بسواه عند طوافه بي طائفا
يمحو بفاضل بردهِ آثارَه.. فتحار لو كنتَ الدليل القائفا

ولابن عربي قصيدة أخرى امتزج فيها الرمز الغزلي وما يضمه من شهوانية وطابع حسي مغرق، ببعض شعائر الحج ومناسكه، وفيها يقول:

نفسي الفداءُ لبيضٍ خردٍ عربِ لعبنَ بي عند لثم الركن والحجر
ما تستدلّ إذا ما تِهتَ خلفهُم إلا بريحهمُ من طيبِ الأثرِ
ولا دجى بي ليلٌ ما به قمرٌ إلا ذكرتُهُمُ فسرْتُ في القمرِ
غازلْتُ من غزلي منهن واحدةً حسناءَ ليس لها أختٌ من البشرِ
إن أسفرتْ عن محياها أرتك سناً مثلَ الغزالةِ إشراقاً بلا غبرِ
للشمس غرّتُها لليل طُرّتُها شمسٌ وليلٌ معاً من أعجبِ الصورِ
فنحن بالليلِ في ضوءِ النهار بها ونحنُ في الظهرِ في ليل من الشعرِ

وفي هذا السياق يلزمنا أن نعالج ثلاث مقولات، الأولى منها تتعلق بالأصول التاريخية التي تعد بواكير لأسلوب يلوح من خلال الشهوانية المباشرة إلى الحب والحكمة الإلهيين، وتهيب الثانية بطرف من التحليل الأنطرلوجي الظاهراتي للشهوة، وتخلص الثالثة إلى الكشف عن امتداد ما يسمى بطبيعة الموقف وجوهر التجربة الروحية في تربة هذه الغنائية

الرمزية التي تشبثت في بعض التراث الشعري بوصف استطيقا الأنثى مشربة بطابع فزيائي شهواني .

وفيما يتعلق بالمقولة الأولى ، ذهب بلاثيوس إلى أن الأصل في التعبير الرمزي عن إلهية الحب باستخدام الألفاظ الشهوانية الدنيوية ، يرجع إلى المسيحية والأفلاطونية المحدثة بوصفهما صادرين عن « نشيد الأنشاد» مفهوماً على أساس تفسير المفسرين الرمزي في عصر آباء الكنيسة ضوء مذاهب الإسكندرانيين (الأفلاطونيين المحدثين) الذين رأوا أن الله هو المثل الأعلى وينبوع الجمال المطلق ، ويتحدث « ديونسيوس الأريوفاغي» الذي مزج الأفلاطونية المحدثة باللاهوت المسيحي ، عن أناشيد شهوانية منسوبة إلى « هيوروتيوس» ، وخلال العصور الوسطى كلها ، كتب الصوفية من أمثال سان برنار وبرسون وغيرهما ، رسائل في الحب عديدة متصلة على أساس الحب الدنيوي الذي أحس به الملك «سليمان» لشوليت الجميلة ، وفيها تستخدم العبارات الشهوانية الشائكة والصور الحسية ذوات التعبير الموحي من أجل الرمز على نار الحب الإلهي للنفوس الكاملة [1] .

وقد سبق أن بينا في « مستويات الرمز» كيف أن C.G. Jung كشف في مؤلفه « الأنماط السيكلوجية» عن طابع شهواني حاد في « نشيد الأنشاد» المنسوب إلى النبي سليمان ، محيلاً هذا الطابع على ضروب من العبادة القديمة التي قدست الأعضاء الذكرية والأنثوية فيما يعرف بعبادة قضيب الرجل Phallic ورحم المرأة Uterus ، وقد استشهد يونج على هذا الرأي الذي ذهب إليه بمختارات من « نشيد الانشاد» وأحال فيها

(١) أسين بلاثيوس / ابن عربي حياته ومذهبه ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، ط ١٩٦٥ ٢٤٤ ، وراجع أيضاً ما أشار اليه بلاثيوس في هامش كتابه المذكور – امونتيه : نشيد الاناشيد – جنيف ١٩٣٠ ، ص ٧ – ٨

على رموز خاصة بالقلعة والحصن وصور حسية شهوانية تنطوي على على خيال مشبوب [1] .

وفي ذلك النشيد الذي يعد من الناحية التاريخية إرهاصاً غنياً بطابع حسي شهواني مسقط من خلال الجوهر الأنثوي على إلهية الحب ، تفيض الصور في غنى شعري وخصوبة عاطفية لتصور جمال المحبوب في طبيعته الفزيائية الممتزجة بالشهوة التي نتبينها في التراكيب المجازية الموحية التي من بينها قوله :

« أي محبوبي ، بأثبية من الخيل تجر عربة فرعون ، أقارنك » [2] ، « محبوبي حزمة من شجر المر ، وبين ثديي سيرقد طيلة الليل » [3] ، « إنه بين البنات زنبقة بين الأشواك ، وبين الأبناء شجرة تفاح .... فلتسكني يا حبيبتي بالأباريق والتفاح ، فإنني قد أمرضني الهوى ... لقد آتت شجرة التين ثمرها أخضر جنياً ، وضوعت عريشة الكروم أعنابها بعرف شذي ، فلتنهض يا حبيبي الجميل » [4] ، « شفتاك خيط قرمزي .... وخداك فلقتا رمان ، ورقبتك حصن داود ، وثدياك رتمان توأمان يرتعيان بين الزنابق » [5] .

ويسلمنا هذا الكشف عن الطابع الشهواني في نشيد الأنشاد المنسوب إلى سليمان الملك ، وفي الأناشيد الأخرى المنسوبة إلى « هيوروتيوس » والرسائل التي كتبها الصوفية المسيحيون في العصر الوسيط ، وفي كثير من الشعر الصوفي لدى ابن الفارض وابن عربي وعبد الكريم الجيلي ، إلى أن نهيب بتحليل أنطولوجي ظاهراتي للشهوة .

---

(١) انظر نشيد الانشاد ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٠ ، ١٥

(٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) Old and New Testament, New York, 1970, The Song of Solomon, PP. 647, 651, Chapter 1, 9, Chapter I, 13, Chapter II, 2, 3, 5, 13. - Chapter Four, 3, 4, 5.

وفي هذا السياق يلزم أن ننبه إلى أن الشهوة لا تدرك ولا يتصورها التحليل إلا باحالتها إلى المشتهي والاشتهاء ، وهي ليست على حد ما يقول سارتر ، إلا الإدراك الأولي لجنسية الغير من حيث هي معاشة ومعاناة ، إذ باشتهاء الغير أو بإدراك اشتهائه لي ، أكتشف وجوده ذا الجنس .

والشهوة بذاتها ليست شهوة امتلاك فزيائي للموضوع ، ولا تتضمن المواقعة وهي ليست شهوة فعل ، إذ الفعل ينضاف من خارج إليها ، وإنما هي شهوة موضوع عال (الغير كموضوع) ، وهي شهوة في جسم ، أي حضور جسم تام بوصفه شمولاً عضوياً ، بيد أننا لا نشتهي الجسم بوصفه موضوعاً مادياً خالصاً ، إذ إن .. الموضوع المادي الخالص ليس في موقف .

ويفضي هذا إلى القول بأن هذا الشمول العضوي الحاضر في الشهوة مباشرة ، ليس مشتهى إلا من حيث يكشف عن الحياة وعن الشعور المتكيف .

وهكذا تبدي الشهوة نفسها بوصفها سقوطاً في المشاركة مع الجسم ، وانكشاف جسم الغير وانكشاف جسم المشتهي ، وهي ليست من هذه الوجهة عرضاً فسيولوجياً يمكن أن يثبتنا مصادفة على جسم الغير ، وإنما كما يوجد جسدي وجسد الغير ، لا بد أن يصب الشعور أولاً في قالب الشهوة التي هي ضرب أولي من العلاقات مع الغير [1] .

والآن لنا أن نتساءل ، إذا كانت طبيعة التجربة الصوفية تتمثل في حب الله والاتصال بحكمته ، فكيف آل التعبير عن جوهرية الموقف في سمته

---

(١) انظر / جان بول سارتر ، الوجود والعدم ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط أولى ١٩٦٦ ص ٦١٢ : ٦٣٩ ، الفصل الثالث / العلاقات العينية مع الغير ، الموقف الثاني : الشهوة .

الروحية إلى هذه الشهوانية التي يبدو لأول وهلة أنها لا تتسق مع سياق التجربة في مثاليتها ونقائها الخالص ؟ .

تفترض الإجابة عن هذا التساؤل ، أن الأنثى كما تبين من العرض السابق تحولت إلى رمز يلوح إلى الحكمة العرفانية والحب الإلهي وتجلي العلو في الصورة ولقد كنا أشرنا من قبل إلى أن الصوفية ركبوا هذا الرمز الشعري من أنماط أسلوبية يتصل بعضها بالغزل العفيف ، ويتصل بعضها الآخر بما عرف بالغزل الحسي الصريح .

وحتى لا ننزلق إلى المبالغة والتطرف ، لا نحسب أننا نزعم أن ابن عربي في تعلقه « بالنظام » أو أن غيره من الصوفية في أشعارهم الغزلية المرموزة ذات الطابع الشهواني ، إنما كانوا يصدرون عن إنفعالات وعواطف مرتبطة بالحب الفزيائي الخالص والشهوة الحسية العارمة ، إذ إن سياق التجربة الروحي يجعلنا نتشكك في هذا الافتراض ، ويلزمنا بأن نضع الطابع الشهواني في إطاره الصحيح سواء فيما خلف الصوفية من شعر أو نثر نظفر به في بعض ما عرف بأدب المناجاة .

ويقتضي وضع هذا الطابع الشهواني وضعاً يلائم جوهر الموقف الصوفي ، أن نهيب مرة أخرى بتصور العلو متجلياً على أنحاء مختلفة ، بحيث يتنوع التجلي بتنوع الصور ، وعلى هذا النحو يبدو التجلي الإلهي في الأنثى من أتم التجليات وأكملها ، لكونها جامعة بين الفعل والإنفعال . وقد لاحظنا من قبل كيف ارتفعت المرأة في الشعر الصوفي إلى درجة تجلٍّ ثيوفاني بواسطة خيال إبداعي ، يفتح في الدائر المتغير بعداً من أبعاد الأبدية والثبات ، ويخلع على الشكل القابل للفساد طابع الديمومة والاستمرار.

وهكذا وقفت الأنثى في الشعر الصوفي على الأعراف بين الإلهي والإنساني وجمعت في إيقاع ديالكتيكي حي بين الروحي والفزيائي

متضايفين في تكامل وانسجام . ولا تحول ما تضمه التجربة من سمو روحي دون التعبير عنها من خلال أشعار تبدو من حيث ظاهرها مفعمة بالشهوة، بشرط أن نتصور الشهوة عارية عن الفعل والمواقعة ، وأن ندرك الجسم الذي هو موضوع الاشتهاء لا بوصفه مجرد امتداد خالص ، وإنما على أنه شمول عضوي حاضر .

وليست الشهوة التي نصادفها في رمزية الشعر الصوفي من قبيل ما هو داعر فاضح، كما أنها لا تئول إلى أعراض باثولوجية فيما يعرف بالسيكو- بتوفيليا والبورنوبجرافيا ، وإنما تبدو في الشعر الصوفي بمثابة وعي باطن وإدراك ميتافيزيقي للجسم لا يخلو من طابع الوجدان الذي يحدس العلاقة بين الجميل وما هو مشتهى مثير ، بحيث لا تئول الإثارة والتشهي إلى مجرد تملك واستحواذ أو إلى أعراض فسيولوجية محددة ، وإنما تنحل إلى وعي بالغير بوصفه جسماً وامتداداً مصطبغاً بالروح والحياة ، يكشف عن نفوذ الروحي في الفزيائي ، وتوالج السماوي والأرضي والطبيعي والمثالي ، وينم على أن الجسم منكشفاً في وضع شمول عضوي ، يدخلنا بواسطة ما نستشعر فيه من شهوة — هي في حقيقة الأمر وعي وإدراك للغير بوصفه جسماً يكشف في التجربة الصوفية عن صورة من صور التجلي — عالم الرؤية الثيوفانية ، ويجعلنا نعانق الوجود في حيويته وغرزيته المفعمة بالأسرار ، متمثلة في ليل النشأة الجسمية وظلمات الغريزة حتى إننا والحالة هذه ، لا ننبذ فكرة أن الله ذاته يتجلى بوصفه إمتداداً كلياً عضوياً غير منقسم ، كما يتجلى بوصفه فكراً خالصاً وفعلاً محضاً .

وإننا لنظفر بهذا الطابع الشهواني في بعض قصائد الشعراء المتصوفة في الأدب الفارسي ، مثل قصائد الرومي وحافظ الشيرازي ٧٩١ — ١٣٨٩ .

ونظامي كنجوي ٩٩ — ١٢٠٣ وفريد الدين العطار ٦٢٧ — ١٢٢٩ ، وعبد الرحمن الجامي ٨٩٨ — ١٤٩٢ .

ومن نماذج هذه الأشعار الرمزية ذات الطابع الشهواني ، قول عبد الرحمن الجامي من قصة يوسف وزليخا التي نظمها شعراً ، وهو قول أداره على لسان امرأة فتنت بيوسف فأخذت تصف جماله وصفاً لا يخلو من الشهوة الحسية قائلة :

من الذي جعل شمس جبينك تتألق ؟
من أتيح له أن يقطف بالقبل من سنابل بيدرطلعتك؟
وأي بستاني تعهد سروة قامتك ؟
وأي فرجار خط قوس حاجبك ؟
من الذي بهذه الموجات عقد ذوائبك ؟
وردتك النضرة من أي ماء رويت ؟
ومن الذي علم ياقوت شفاهك رائع القول ؟
ومن فتح عين نرجستك الناظرة ؟
ومن الذي حلى ذقنك بحمرة خال ؟
فملأها من ماء الشباب حتى حوافيها ..
من الذي خط على وجنتك عنبر خال ؟
فأقامه أسود كالغراب في طلعة كحديقة ورد ...

---

(١) انظر / د . ابراهيم أمين الشواربي / غزليات حافظ الشيرازي ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥ .

وهذه الأبيات التي شرح فيها الجامي الطريقة العملية للوجد الصوفي ، تذكرنا بالتساؤل أمام الجمال المجازي الدنيوي ، تساؤلاً أفلوطينياً غايته الوصول إلى الجمال الإلهي الأسمى [1] .

وهكذا اقتسم كل الشعراء من الصوفية ذخيرة متنوعة من التعبيرات المادية ، كالشامة أو الخال على خد المحبوبة والغدائر المرسلة الفاحمة والشعر المتموج ، والبلبل الصادح والعندليب المريض الذي هام بالوردة حباً ، والفراشة المحترقة بلهب العشق . وفي تراث الأدب الفارسي احتفى الصوفية بالشعر القصصي الذي نظفر به في قصة ليلى والمجنون لنظامي كنجوي وقصة يوسف وزليخا للجامي ، وهي منظومة صور الشاعر فيها الحب الرومانسي والمحبوب المتعالي ، ولم يقدم شعراء الفرس الشخصيات التي استقوها من الأساطير الإيرانية مثل شيرين وفرهاد بوصفها رموزاً صوفية إلا على نحو نادر [2] .

ومن أشعار ابن عربي الممتزجة بطابع شهواني قوله في حضرة من الكعبة :

أَلْبَسَتُ جارية ً ثوباً من الخَفَر	في النّوم ما بين باب البيت والحجر
وقبّلَتْه فَقَبّلْنا مُقَبّلَهَا	وغبْت فيه عن الإحساس بالبشر
واستصرَختْ في ثنيات الطّواف وقد	حَسرنَ عن أوجه من أحسن الصور
هذا إمامٌ نبيلٌ بينَ أظهُرنا	هذا قتيل الهوى واللّثم والنّظر
قالتْ لها قبليه الأمّ ثانيةً	عساه يحيا كمثْل النفخ في الصّور

(1) د . محمد غنيمي هلال / مختارات من الشعر الفارسي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ط ١٣٨٤ / ١٩٦٥ ، ص ٤١٩ ، ٤٣٩

(2) انظر Cyprian Rice, The Persian Sufis, London, First Published, 1964, Second 1969, P. 30.

فعاودتْ فأزالت حُكْمَ غاشيتي ... وأدبرتْ وأنا منها على الأثَرِ
أقبّل الأرضَ إجلالاً لوطأتها ... حباً له وأنا منه على حَذَرِ
من أجْلِ تَقْييده بصورة امْرأة ... عند التجلي فقلت النقصُ من بصري
ونسوةٍ كنجومٍ في مطالعها ... وأنتِ منهنّ عينُ الشمس والقمرِ
ياحُسْنَها غادةً كالشمسِ طالعةً ... تَسْبي العقول بذاك الغنج والحورِ (١)

وقوله رامزاً إلى امتزاج الذكورة والأنوثة ، مما يوحي باستمرار ما عرف في الثقافة القديمة بأسطورة الجنس المخنث Myth of Androgynous وبصياغة هذه الرمزية الأسطورية في سياق غنوصي :

رأيتُ ذُكوراً في إناثٍ سَواحرٍ ... تراءينَ لي ما بينَ سلعٍ وحاجرِ
فخاطبْتُ ذُكْرانا لأني رأيتُهُمْ ... رجالاً بكشفٍ صادقٍ متواترِ
وكُنّ إناثاً قد حملْنَ حقائقاً ... من الرّوح إلقاءً لسُورةِ غافرِ
وبَعْلُهُم الرّوحُ الذي قد ذكرْتُه ... وأنهمُ ما بين نَـاهٍ وآمرِ (٢)

وربما لم يعد عسيراً أن ننظر في هذه النماذج مهتدين بتحليل الطابع الشهواني الذي بسطناه من قبل ، إذ تئول هذه القصائد في شهوانيتها الظاهرة إلى تعبير رمزي عن الحب الإلهي وتجلي العلو والحكمة العرفانية ، كما ترجع في جوهرها الأصيل إلى تمييز الصوفية بين جمال حقيقي وآخر مجازي، واننا لنلاحظ هذا التمييز بين الحقيقة والمجاز في تراث الثقافة الإسلامية وفي لغة الثقافات الإنسانية كلها في مختلف المراحل والعصور ، وقد نقل الصوفية هذا التمايز إلى مذهبهم الأستطيقي ، فجعلوا الجمال في مظهريه الحقيقي والمجازي ، تجليين أحدهما إنساني طبيعي والآخر إلهي روحي،

---

(١) ابن عربي / الديوان الكبير ، ط مكتبة المثنى ، بغداد ، ص ٥٥ ، ٥٦ .
(٢) ابن عربي / الديوان الكبير ، ص ١٢٦ .

فجمال الجوهر الأنثوي سواء أوحى بالعفة والبراءة أو بالشهوة والإثارة، إنما هو مجاز ينكشف فيه بعـــد أستطيقي يهدي إلى جمال حقيقي يتسم بالكلية والثبات .

بيد أن هذه الثنائية في تصور الأستطيقي ،لم تحطم التجلي المجازي الذي بدا ضرورة من حيث إنه منكشف للحقيقي ،ولقد أكد هذه الثنائية لدى الصوفية تصور ما يسمى بالديالكتيك الأستطيقي ،من حيث إنه يكشف عن وضع انقسام وعما نعته كاسيرر « بانشقاق الجميل على نفسه إذ يرتبط بالحسي ، ويعلو عليه ، ويجمع بين المتناهي واللامتناهي ، وبين الفكرة المطلقة وتمثلاتها »[1] .

وفي ضوء فكرة الانشقاق هذه ، وما تضمه من تمثل لتجلي العلو والحكمة الإلهية في الصور والأشكال ،وتصور للجمال في تشيثه بالمظهر الحسي وفي تجاوزه هذا المظهر صوب اللامتناهي والفكرة المطلقة والجمال الحق ، يبدي الرمز نفسه في أنماط شعرية مشربة بطابع شهواني ، وفي تراكيب من الصور والاستعارات المسقطة من خلال الرمز على سياق التجربة الروحي .

وعلى هذا النحو تتفتح هذه النماذج الشعرية ،ويخاطبنا العلو بشفرات الطبيعة المحسوسة كما تتراءى في جمال الجوهر الأنثوي وشهوانيته ،وتحدثنا تلك القصائد عن الصفات والمعارف الإلهية والأسرار المكتمة والحكمة العلوية التي ترفعت عن أن تهب نفسها لمن ليس جديراً بها ،وتنهي إلينا أن الشاعر قد وقع على مقام فهواني حدث بواسطته الحق كفاحاً في عالم مثالي ، وأنه ترشف من ينابيع الحكمة الإلهية ،وقد عبر ابن عربي عن مشاهدة التجلي خلف حجاب الصفات ،في استعارة أهابت بصورة غير

---

(١) Philosophy of E. Cassirer, P. 609.

مألوفة جمعت بين الخفاء والظهور ، وذلك في قوله :

المطلعات من الجيوب أهلة　　لا تلفين مع التمام كواسفا

فالحكم الإلهية التي بدت في صورة الأوانس الجميلات، تطلع من خبء الجيوب أهلة التجلي والظهور

ولسنا بحاجة إلى أن نؤكد على أن قول الشاعر :

يا صاحبي بمهجتي خمصانة　　أسدت إلي أياديا وعوارفا

نظمت نظام الشمل فهي نظامنا　　عربية عجماء تلهي العارفا

إنما هو تلويح رمزي إلى « النظام » التي وصفها باللسن رغم أرومتها الفارسية ، وبأنها تلهي العارف عن النظر إلى نفسه، بوصفها تجسداً حياً للحكمة العلوية. وليس استقرارها في مهجته إلا رمزاً على أن الأشكال والصور الحاملة للتجلي، تطفو على تيار خيال وشعور وتمثلات شخصية . وإلى هذه الأذواق والمعاني الصوفية، رمز الشاعر على نحو شهواني بالغصون المائسة والأعطاف اللينة والأذيال السابغة والمراشف العذبة والمباسم الوضيئة .(1)

ويذكرنا ابن عربي إذ يصف جمال الجوهر الأنثوي في طابعه اللغوي ، وقد عرض له عند تأدية مناسك الحج والعمرة بقصائد ابن أبي ربيعة التي ألم فيها بطرف من مغامراته مع نساء الطبقة الأرستقراطية في مواسم الحج ، إلا أن الفرق بين الشاعرين إنما هو فرق بين تجربتين، لاذت بتسجيل إحداها واقع مباشر في قصائد يغمرها ولع بالمجون وافتتان بالعبث واللهو ، كقول ابن أبي ربيعة :

---

(1) انظر في شرح تلك القصيدة / ذخائر الأعلاق ، ص ١٢٧ ، ١٣٥

ثم أسبطرت تشد في أثـري . تسأل أهل الطواف عن عمر

وقوله :

قالت وقد أومت من الهودج لولاك في ذا العام لم .. أحجج

وتظهرنا هذه الأبيات وغيرها على ما كان يدور بين النساء وعمر في مواسم الحج من تواعد ولقاء وقبل وأحاديث تبدو كلها في وضع تعبير عن ميل لا شعوري دفين إلى إباحة المحظور وانتهاك المحرم، إذ تستشعر النفس في ذلك شيئاً من جسارة ومتعة ولذة يولدها الاجتراء على مقاومة الحظر في شكل تجاوز لطقوس ذات طابع تابوي مقدس .

وأما التجربة الروحية الأخرى كما صورها ابن عربي،فقد ألمت من حيث الصور والأخيلة والأساليب بشيء مما أشرنا إليه، إلا أن الشاعر أهاب بهذه المفارقات على سبيل الرمز والتلويح،عندما حدثنا عن نسوة بيض حسان لعبن به عند لثم الركن والحجر ، وأنه غازل منهن واحدة جمعت بين وضاءة الشمس وجهاً ، وحلكة الليل طرة وشعراً، وأفضى إلينا برؤيا حافلة بطابع شهواني يبدو من حيث ظاهره انتهاكاً وتدنيساً لقداسة طقوس الحج،إذ حلم بجارية حسناء تقف بين باب البيت والحجر، ورأى فيما رأى أنه قبلها قبلة غاب فيها عن إحساسه،فإذا بها تشير إليه وتستصرخ وتصفه بأنه قتيل العشق المبرح والقبل العذبة والنظرات المختلسة، وإذ تفعل ذلك تقول لها أمها قبليه كرة أخرى عسى أن يقوم من الأموات، ولقد بدت تلكم الجارية للشاعر في منامه ، حوراء ذات غنج ودلال يحفها نسوة ثاقبات كالنجوم .

ولا يمكننا أن نحمل هذه الأشعار على ظاهرها الحسي الخالص ، إذا ما أدركنا طبيعة التجربة ومساقها الروحي ، وإذا ما عرفنا أنه لا سبيل إلى التعبير عما هو قدسي إلهي إلا الرمز متمثلاً في الكيف الحسي للصور والأشكال .

وقصيدة ابن عربي التي مطلعها :

نفسي الفداء لبيض خرد عرب　　لعبن بي عند لثم الركن والحجر

تغرق في التلويح والرمز إلى العلوم الباطنة والحكمة العرفانية من خلال تركيب شهواني يبدو من حيث الظاهر انتهاكاً لقداسة الشعائر، بيد أن الجوهر الروحي الكامن في الموقف، يلزمنا بالاتجاه إلى المرموز إليه اتجاهاً يسترشد بالتشكيل الغنوصي للرموز التي يتعاطاها الشاعر . وربما كان من أبرز هذه الملامح الغنوصية ، التوازي بين النفس والجوهر الأنثوي، وبين المرأة والحكمة الإلهية المتجلية .

وفي ضوء هذا التوازي ، تختل البيض العرب إلى العلوم العرفانية والحكمة الإلهية متجسدة في الشكل الفزيائي للأنثى . وعلى هذا المحور الأولي تلتف خيوط الصور والمجازات . ولقد انتهى ابن عربي في قصيدته تلك إلى الوحيد الذي تلتقي عنده الأضداد ، وليس أدل على ذلك من قوله :

للشمس غُرّتها لليــل طُرّتُها　　شمسٌ وليلٌ معاً من أعجبِ الصُّوَرِ

فنحنُ بالليلِ في ضَوءِ النهار بها　　ونحنُ في الظُّهْرِ في ليلٍ من الشعرِ

وكثيراً ما كان ابن عربي ينتهي إلى هذا المدرج الذي عبر من خلال عن عالمي الغيب والشهادة ، وعن أن التجلي رغم لانهائيته ، تمسكه الأشكال وتقيده الصور ، ويتعاوره الظهور والخفاء ، وينبىء هذا التضاد عن إتساق فني بين التعبير الرمزي وطبيعته الأولية التي تأخذ بحجز الأطراف المتقابلة (١) .

---

(١) راجع في شرح هذه القصيدة ، ذخائر الأعلاق ص ١٥٥ – ١٥٧

وفي أبيات ابن عربي التي مطلعها :

رأيت ذكوراً في إناث سوامر تراءين لي ما بين سلع وحاجر

بلغ الرمز الشعري تمام نضجه في إطار غنوصية صوفية . وانا لنلاحظ في هذه الأبيات — كما سبق القول — إضفاء طابع خنثوي ، والحق أن البواكير الأولى للجنس المخنث ، وهي التي نصادفها في بعض الأساطير الخاصة بالخلق الإنساني الأول ، انتقلت في تراث الغنوصي الإسلامي كما يمثله الصوفية فيما خلفوا من أشعار وكتابات ، إلى تبادل دوري أخذ شكل المقولات المجردة متمثلة في مبدأ الفاعل ومبدأ المنفعل .

ولقد آلت رؤية الشاعر ذكرانية متأججة في الجوهر الأنثوي ، ورجولة بينة في أولئك النسوة السواحر ، إلى كشف صوفي شاهد الشاعر بواسطته ذكورة الأنثى مرموزة فيما لها من رتبة الفاعلية ، بيد أن النسوة من حيث التكوين الظاهري حملن حقائق روحية ، مما يفضي إلى تمام إستعداد الأنثى وقبولها للحمل الذي يوازي رتبة انفعال .

وهكذا تكشف الأبيات عن الجوهر الأنثوي في فاعليته وانفعاليته ، وفي تبعيته للروح الكلي متمثلاً في صورة الزوج الكوني الأول ، بوصفه أمراً إلهياً متوجهاً على الأشياء بالخلق والتدبير والفاعلية المحيطة .

ومن رواد التصوف في أواخر القرن السادس ، أبو العباس المرسي تلميذ أبي الحسن الشاذلي ، وقد كان مقلاً في نظم الشعر ، ولم يخلف التصانيف والرسائل شأنه في ذلك شأن أستاذه ،وتوفي عام ٦٨٦ هـ — ١٦ فبراير ١٢٨٧ م [١] .

وقد وجدنا له بعض أبيات تدور حول المحبة الإلهية ،كتبها في لغة

---

(١) انظر ترجمته في/ الطبقات الكبرى للشعراني ج ٢ ، ولطائف المنن في مناقب أبي العباس المرسي وشيخه أبي الحسن لابن عطاءالله السكندري .

مفعمة بالرمز الأنثوي ، وذكر تلميذه ابن عطاء الله السكندري أنه وجدها مكتوبة بخط شيخه .

وهي لا تختلف عن النماذج الشعرية التي سقناها من قبل ، مما يدل على أن التعبير عن المحبة والحكمة الإلهيين بأساليب مستعارة من الشعر الغرامي أخذ شكل الاستقرار والثبات في تراث الشعر الصوفي ، كما استقرت من قبل الأنماط الأسلوبية الخاصة بشعر الغزل العذري منه والصريح .

وتعني هذه الظاهرة ، أن للتقاليد الفنية الراسخة دورها الفعال في تثبيت أنماط التعبير وقوالب الأسلوب ، يضاف إلى هذه التقاليد عامل وراثي يحمل جملة من الخصائص والسمات الفنية القارة لينقلها من جيل إلى جيل ومن فترة تاريخية معطاة إلى فترة أخرى ، مما يهدد الرمز بوصفه نسقاً أسلوبياً بالانهيار وفقدان الدلالة ، ويلقي عليه ظلالاً باهتة غير موحية ، إذ لم يعد الأمر في هذه الرموز متعلقاً بالإبداع والتجديد ، بقدر ما هو متعلق بالتعارف والإجماع والتوقيف .

ومن نماذج شعر أبي العباس المرسي قوله معولاً على الرمز الغزلي :

أعندكَ مِنْ ليلى حديثٌ مُحَرَّرُ ... بإيراده يحيا الرميمُ ويُنْشَرُ
فعهدي بها العَهْدُ القديمُ وإنّني ... على كلّ حالٍ في هواها مُقَصِّرُ
وقد كان عنها الطيْفُ قدْماً يزورني ... ولمّا يَزُرْ ما بالُه يَتَعَذر
فهل بَخِلَتْ حتى بطيف خيالِها ... أم اعتلّ حتى لا يصح التَصَوّرُ
ومن وجْه ليلى طلعة الشمس تستضي ... وفي الشّمْس أبصار الورى تتحيّر
وما احتجبَتْ إلا برفْعِ حِجابها ... ومن عَجَب أن الظهورَ تسترُ (1)

---

(1) انظر الأبيات في لطائف المنن لابن عطاءالله وهو على هامش لطائف المنن للشعراني ، ج ١ ص ٤٤ — ٤٥ .

وهذه الأبيات كالنماذج السابقة من حيث إهابتها بأسالشعيب الر الغرامي العفيف الذي يرمز إلى المحبة الإلهية بواسطة صور تقليدية ، إلا أن النسق التعبيري للأبيات ، على الرغم من تقليديته ، يكتسب من خلال السياق الروحي للتجربة طابعاً رمزياً يلوح إلى الحكمة والمحبة الإلهيين ، وما تشيعانه من انبعاث وحياة في النفوس الهامدة والأرواح التي أنامتها الجهالات والأوهام .

وقد ألم أبو العباس في هذه الأبيات بما وصفه بالعهد القديم ، وهو الذي أخذ الله على الناس فيه الميثاق في الأزل الأول ، وأشهدهم على ربوبيته في تدبيرها المحيط ، فشهدوا بها ، كما أشار إلى تجل خيالي للمحبوب في حضرة مشاهدة مثالية ، وتحدث عن استنارة الأشياء واستنادها في الظهور إلى الظاهر المظهر ، الذي حار في كنهه العارفون والعلماء الإلهيون ، فألم بهم في حضرة كينونته دهش وحيرة ، لم تكن في حقيقة الأمر إلا عين الهداية .

ومثلما كان شعراء الصوفية ينتهون في كثير من قصائدهم إلى مايسمى بتوتر المتقابلات وامتزاج الأطراف المتضادة ، انتهى أبو العباس إلى ما انتهوا إليه في قوله :

وما احتجبت الا برفـــع حجابها ومــن عجبٍ ان الظهور تسترُ

ويبدو هذا التقابل في طبيعته الجوهرية متسقاً مع بنية الرمز من حيث استيعابه الأضداد المتضايفة فليلى بوصفها رمزاً أنثوياً على المحبة الإلهية تارة ، وعلى العلو ذاته تارة أخرى ، قد جمعت بين النقاب والسفور ، وبتعبير آخر ، سفرت في عين حجابها ، واحتجبت في عين سفورها ، وكأن الشاعر أراد أن يعبر على نحو رمزي عن أن شدة القرب حجاب كما يقول الصوفية ، إذ إن الوجود أظهر الأشياء وأخفاها في آن واحد ، وهذه هي شفرة العلو التي رمزها الشاعر في صورة الاحتجاب بلا

حجاب ، فعاد الحجاب على حد قول ابن عجيبة « إلى أمر عدمي هو الوهم » [1] .

وما يلحق برمزية الجوهر الأنثوي في شعر الصوفية ، تلك الأشعار والقصائد التي خلفها لنا عبد الكريم الجيلي ٨٢٠ – ١٤١٧ في القرن الثامن الهجري ، وقد تأثر ذلك الصوفي الكبير بابن عربي تأثراً شديداً ، وربما كان كتابه الذائع « الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل » من أحفل الكتب الصوفية بالأسرار الغنوصية الغامضة والحكمة العرفانية التي جمعت بين توقد العاطفة والتحليل الميتافيزيقي الموغل في التجريد .

وللجيلي مقطوعات شعرية قصيرة وقصائد مطولة نسجها على غرار ما ورث من أنماط أسلوبية مستقرة .

ومن نماذج مقطوعاته القصيرة قوله مستعيناً برمز المرأة :

حَيّ لهندَ مُمَنّعُ الأعْتاب ... عالي المكانة شامخُ الأبْواب
من دونه ضَرْبُ الرّقاب وكلّ ما ... لا يستطيعُ الخلقُ من إعراب
لو أن نَشْراً هَبّ من أرجائه ... سلب العقولَ وطاش بالألباب [2]

وقوله :

على العَهد من تلك المعاهد زينبُ ... وما غيرتها الحادثاتُ فتُحْجَبُ
لقد حفظتْ تلك العهود ولم تكُنْ ... تضيّعُ عهداً بالمُحصّب زيْنَبُ
فإن نقلتْ عنها الوشاةُ تجنّباً ... فمن أجل ما تهوْى الوشاةُ التجنّبُ
وإن أرْعدوا فيها بصَدّ وهجْرَة ... فبرْقُ الوفا في وابل اللّطف خلّبُ
خذوا يا نُدامَاها كؤوس رُضابها ... فكفّ يد النّدمان فيها مُخَضّبُ

---

(١) احمد بن محمد بن عجيبة / ايقاظ الهمم في شرح الحكم ، طبعة أولى ، ج ١ ص ٤١ .
(٢) ، الانسان الكامل ج ١ ، ص ١٥ ، ١٦ ، ٣١ .

ولا تأملوا منها اعتناقاً وسَلْمَةً فليس إلى الشمس الخفافيش تقربُ
فما أسفرتْ عنه لكم فبعَطْفها ومن رَحْمَةٍ للصبّ لاتتحَجّبُ[1]

وفي هذين النموذجين أدار الشاعر التركيب الرمزي على ما يتصف به الوطن الأول والجناب الإلهي من نزاهة وتقدس وترفع عن أن يصل إليه كل أحد ، لعزته وعلو رتبته وشموخ مكانته ، وإنما يصل إليه الأفراد القلائل بواسطة محبوبية قديمة وجذب اصطفائي ، وهم أولو الحكمة الإلهية والعلم العرفاني والمحبة المخلصة .

ولا يصل العارف إلى ما نعته الشاعر « بحي هند » حتى يموت طواعية ويفنى عن متعلقات نفسه وحظوظها اختياراً ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « من دونه ضرب الرقاب » ، وهذه الرقاب المبتورة والرؤوس المقتطفة تلويح مرموز إلى ما أشرنا إليه ، وقد تكون لها دلالة رمزية أخرى على أن الخط المحدق يتهدد العارف الذي يفشي شيئاً من أسرار الربوبية في لغة مستغربة وصياغة غير مألوفة على حد قول علي بن زين العابدين :

يا رُبّ جوْهر علم لو أبوحُ به لقيل لي أنت ممّنْ يعْبدُ الوثنا
ولاستحَلّ رجالٌ مسلمون دمي يرَوْنَ أقبحَ ما يأتونَهُ حَسَنَا

وربما أكدت محنة أبي منصور الحلاج ، مخاطرة الصوفي الذي جاشت نفسه بالأسرار فأعلنها على الأشهاد ، ودفع ثمن وجده دماً مراقاً على الصليب .

ولم يفت الشاعر أن ينوه بهند وعرفها الشذي يهب فيطيش بالعقول ويسلبها وهذا السلب إيذان بانبثاق الحدس المستبطن والوجدان المستنير الذي أصبح بديلاً عن العقل وقد ألم به القصور فيما يجاوز حدوده ومعطياته ومقولاته .

(١) الانسان الكامل ، ج ١ ، ص ١٥ ، ١٦ ، ٣١ .

وقد عبر الجيلي عن قصور الألفاظ ، وألمع إلى أنها لا تفي بالإعراب والإبانة عن هذه الحكم والعلوم والأسرار في قوله :

من دونه ضَرْبُ الرقاب وكلّ ما لا يستطيعُ الخَلْقُ من إعْرَابِ

ولنا أن نتساءل بصدد البيت السابق عما إذا كانت تراكيب اللغة لا تفي أحياناً بالتعبير عن بعض التجارب ، وعما إذا كان قصورها يحل إليها أو إلى من يعبر بواسطتها عن هذه التجارب التي يلم بها من خلال الأحوال والأذواق والمواجيد الصوفية .

ولا يسعنا وقد أثرنا هذا التساؤل إلا أن نؤكد مرة أخرى على أن ماهية اللغة قائمة في إظهار الأشياء وتسميتها والإفصاح عنها بواسطة التعبير الذي ينطوي على فكرتي الإيصال والغير ، بيد أن الشاعر سلب هذه القدرة التعبيرية عما تضمه التجربة الصوفية من منازلات ذوقية متنوعة . ويبدو أن سلب هذه القدرة ليس على حد الإطلاق ، لأننا نظفر لدى الصوفية بأشعار وكتابات حفلت بقوالب وصيغ تعبيرية أفصحت أحياناً عن بعض أبعاد التجربة .

وأننا لا نتبين ما ذهب إليه الجيلي إلا في ضوء التعرف على المجالات التي تعبر اللغة عنها ، وتئول هذه المجالات إلى التصورات والأفكار الذهنية ، والمدركات المحسوسة ، والانطباعات الذاتية متمثلة في النشاط الإنفعالي والعاطفي . وفيما عدا المجال الأخير ، يبدو أن اللغة تفي بمهمة التعبير في إطار موضوعية خالصة وأما ما يتعلق بالحياة الذاتية الباطنة ، فمنه ما تفي اللغة بالإفصاح عنه وتحليله تحليلاً ظاهرياً وصفياً ، ما دام هذا الذي تعبر عنه اللغة ظواهر وتجارب ذاتية مباشرة ، ليس موضوعاً عالياً على الطبيعة . حتى إذا ارتبط الأنا بتجربة ذاتية يند موضوعها عن معطيات مباشرة مشتقة من الطبيعة ذاتها ، وقع العجز عن الإعراب والإفصاح في أنماط أسلوبية مباشرة ، مما يعني امكانية التعبير عن التجارب

الصوفية بواسطة لغة تهيب بالمجاز والإشارات والرموز وضرب الأمثال وبما نعته فيكو بمنطق الخيال .

ولقد نمى الجيلي تعبيره الرمزي عن هذه المواجيد والأحوال التي يستشعرها الصوفي في علاقته بما يعلو على الطبيعة وان كان محايثاً وباطناً فيها ، وعن فقدان القدرة على التعبير عنها باحالته على الأعراف الطيبة تهب من حي المحبوبة ، من حيث تبدو هذه الأعراف لمشام الحكماء العرفانيين ، رمزاً على الأنفاس الرحمانية التي تنتشر من وطن الكينونة الإلهية فتغطي على العقل ، لأنه لم يعد بعد قادراً على استبطان هذه الأحوال إلا بضرب من الحدس المتبصر والوجدان المستنير .

وفي النموذج الثاني حدثنا الجيلي عن ثبات العلو وديمومته من حيث لا يعتريه تحول وتغير :

على العهد من تلك المعاهد زينب   وما غيرتها الحادثات فتحجب

وألمع إلى التجلي الإلهي في دوامه وعدم انقطاعه وسطوعه في بصائر المحبين الإلهيين . ولا يخفى أن الشاعر يمزج التركيب الغنوصي للرمز الثيوفاني بلغة الغزل العذري الذي شاع فيه الحديث عن الرقباء والوشاة والهجران والصدود والوفاء ، كما يمزجه بما يضاد هذه العذرية المتعففة ، أعني إضفاء طابع شهواني نتمثله في الكئوس والندمان والدعوة إلى ترشف الرضاب المسكر .

ولا يخفى أن ذلك كله يئول من حيث شهوانيته إلى رموز صوفية تلوح إلى المحبين الإلهيين بوصفهم ندماناً وسماراً وصفوة منتخبة من العلماء العرفانيين ويحذر الشاعر أولئك الحكماء المحبين من معاطب مهلكة ومخاطر مقلقة ، مفضياً إليهم بأنهم مهما أحبوا وأوغلوا في أسرار المعرفة فلن يصلوا إلى كنه الذات وحقيقتها ، لأنهم متى علموا حقيقتها ،

لم يكن « هو » على حد تعبير ابن عربي « لو علمته لم يكن هو ، ولو جهلك لم تكن أنت » [1]

ويؤكد البيت الأخير من القطعة الثانية ، على أن التجلي والظهور إنما هو من باب اللطف والمحبة والرحمة الإلهية ، وها هنا نعاين في الرمز الصوفي ، العلاقة بين المظهر الثيوفاني من حيث تجليه في الأشكال والتقادير والصور ، والرحمة الإلهية الموصوفة بالخالقية والاتساع المستوعب للأشياء . وهذا ما عبر عنه الجيلي بقوله :

فما أسفرت عنه لكم فبعطفها ومن رحمة للصب لا تتحجب

ولعبد الكريم الجيلي قصيدة طويلة تعرف لدى الدارسين بالعينية ، حتى إنهم نعتوه بصاحب العينية ، وذلك لما حظيت به في الأدب الصوفي من ذيوع وانتشار ، ومطلع هذه القصيدة قوله :

فؤادٌ به شمسُ المحبة طالعُ وليس لنجم العذْل فيه مواقعُ

ويبدو أن الجيلي قد نسج قصيدته تلك من باب المعارضة والمحاكاة لقصيدة عينية مأثورة عن ابن الفارض ، وهي التي استهلها بقوله :

أبرقٌ بدا من جانب الغَوْر لامعُ أم ارتفعتْ عن وَجْهِ ليلى البراقعُ

ويبدو أن عينية ابن الفارض ، لقيت في الشعر الصوفي قبولاً وإعجاباً مما جعل بعض شعراء الصوفية ينسجون على نهجها كما فعل عبد الغني بن اسماعيل النابلسي ، فقد خلف لنا قصيدة عينية مطلعها :

فريدَةُ حسنٍ وجهُها البدرُ طالعُ أشاهد معنى لُطفها وأطالعُ

ومن قصيدة عبد الكريم الجيلي ، نختار بعض الأبيات التي أدارها

(١) الفتوحات المكية ، السفر الأول ، فقرة ٣١٥

على رمزية المرأة والغزل في الشعر الصوفي ومن هذه الأبيات قوله :

هوىً وصبابات ونارُ محبّةٍ وتربةُ صبرٍ قد سقتها المدامعُ
تولّعُ قلبي من زرود بمائـه ويا لهفي كم مات ثمّة والع
ولي طمعٌ بين الأجارع عهدُهُ قديمٌ وكم خابت هنالك المطامعُ
أيا زمن الرند(*) الذي بين لعلع تقضّى لنا هل أنت يا عصرُ راجع ؟
لقد كان لي في ظلّ جاهلك مرتعٌ هنيءٌ ولي في الرقمتين مراتـعُ
أجرّ ذيول اللهو في ساعة اللقا وأجني ثمار القرب وهي أباتـعُ
وأشربُ راحَ الوصل صرفاً براحة تُصفّقُ بالراحات منها الأصابعُ
تصرّم ذاك العمرُ حتى كأنني أعيشُ بلا عمرٍ وللعيش مانـعُ
وسرب من الغزلان فيهنّ قينةٌ لنا، هنّ في سقط العذيب رواتع
سفرن بدوراً مذ قلبن عقارباً من الشعر خلنا أنهن براقع
رعى الله ذاك السرب لي وسقى الحما ولا ضيعت سربي فاني ضائـعُ
صليتُ بنار أضرمتها ثلاثةٌ غرامٌ وشوقٌ والديارُ الشواسـعُ
يخيلُ لي أن العذيب وماءه (*) منامٌ ومن فرط المحال الأجارعُ
فلا نار إلا ما فؤادي محلّها وما السحبُ إلا ما الجفونُ تدافعُ
ولا وجد إلا ما اقاسيه في الهوى ولا موت إلا ما إليه أسارعُ
فلو قيس ما قاسيتُه بجهنّم من الوجد كانت بعض ما أناقارعُ
جفوني بها نوحٌ وطوفاتها الدما ونوحي رعدٌ والزفيرُ اللوامـعُ
وجسمي به أيوبُ قد حلّ للبلا وكم مسّني ضرٌّ وما أنا جازعُ
تلذّ لي الآلامُ إذ أنت مسقمي وان تمتحني فهي عندي صنائعُ

---

* في المخطوطة « الزد » وهو تصحيف

* في المخطوطة « وماؤه » وهو خطأ نحوي آثرنا اصلاحه

تحكمْ بما تهواهُ في فانّني فقيرٌ لسلطان المحبةِ طائعُ
حبَبْتُكَ لا لي بل لأنك أهلُهُ وما ليَ في شيء سواك مطامعُ
تمكّنَ مني الحبّ فانمحقَ الحشا وأتلفني الوجدُ الشديدُ المنازعُ
وأشغلني شُغلي بها عن سوائها وأذهلني عنّي (*) الهوى والهوامعُ
وقام الهوى عندي مقامي فكنْتُه وغيبْتُ عن كوني فعشقيَ جامعُ

ومما يدل على تأثر الجيلي في هذه القصيدة بابن الفارض قوله فيها :

جفوني بها نوح وطوفانها الدما ونوحي رعد والزفير اللوامع
وجسمي به أيوب قد حل للبلا وكم مسنّي ضر وما أنا جازع

فقد ألم في هذين البيتين بقول ابن الفارض في تائيته :

فطوفان نوح عند نَوْحي كأدمعي وكلّ بلا أيوبَ بعضُ بليّتي

كما ألم الجيلي في قوله من قصيدته العينية :

تلذ لي الآلام إذ أنت مسقمي وان تمتحني فهي عندي صنائع
تحكم بما تهواه في فانني فقير لسلطان المحبة طائع

بقول ابن الفارض :

تِهْ دلالا فأنت أهلٌ لذاكا وتحكّم فالحسنُ قد أعطاكا

(*) في المخطوطة « وأذهلني عن » وهو كسر عروضي ، والصواب ما أثبتناه .

(١) راجع القصيدة في/ المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية ، لعبد الغني النابلسي ، نسخة مخطوطة بمكتبة الأزهر تحت رقم ٢٠١٠/٦٦٤٣٩ « رواق الأحناف » وقد ورد في آخر المخطوطة ، ورقة ٩٣ ما يفيد أنها كتبت في نهاية محرم سنة ١٢٨٦ هـ وأن الناسخ انتهى من تحريرها سنة ١٢٩٢ هـ .

فعليّ الجمال قَدْ ولاكا ولكَ الأمرُ فاقْضِ ما أنت قاضٍ
فاختياري ما كان فيه رضاكا وبما شئتَ في هواك اختبرني

ويدل هذا التأثر من قريب على أن الشعراء من الصوفية المتأخرين ، إنما كانوا يأخذون بمبدأ المعارضة والمحاكاة وتقليد النماذج الجيدة من الشعر ، دون إضافة تذكر ، أو تجديد في المعاني والأخيلة والصور . وليس الجيلي رغم تقليده ، بالشاعر الذي يلحق ابن الفارض في غنائيته العذبة ورومانسيته المفعمة بالعاطفة ، وليس هو بالشاعر الذي يدرك ابن عربي في صوره المبتكرة وخياله المبدع ورموزه الموحية .

ولم يحتذ الجيلي ابن الفارض في معانيه واستعاراته فحسب ، وإنما حاكاه في الولع بالزخرف والتوشية والكلف بمحسنات البديع ، وخاصة التجنيس بين الراحة والراح والعقارب والبراقع والهوى والهوامع ، ومهما يكن من أمر هذه الزينة اللفظية العارضة ، فانها على أي حال عدول عن جوانية البناء الرمزي إلى ايقاعات خارجية خاويه .

وتكشف قصيدة الجيلي السابقة عما ألم بالشعر الصوفي ، صوره ومعانيه ورموزه من استقرار ونمطية نتبينها في إرث لغوي وفني أخذ الشعراء يتداولونه جيلاً بعد جيل . وما من شك في أن النمطية الثابتة ، تحيل التعبير الشعري أحياناً إلى ضرب من المهارة اللغوية ، وتسلب الرموز دلالاتها الموحية ، لكثرة ما تعاورها الشعراء حتى استقرت في شكل توقيفي عام .

وربما كان يونج Jung محقاً في تمييزه بين رموز ميتة ورموز حية ، إذ يبدو من غير الممكن على حد قوله أن نخلق رمزاً حياً محملاً بالمعنى ، من تداعيات معلومة . وليس هذا بالأمر الذي يعني أن رمز المرأة في الشعر الصوفي من قبيل الرموز الميتة الفاقدة الدلالة ، وذلك لأننا أقررنا

من قبل ، أن هذا الرمز قد انكشف لنا في الأساطير القديمة وفي المذاهب الثيوصوفية المتنوعة وفيما خلف الصوفية من شعر غزلي محمل بالحياة من حيث ما يعبر عن المقدس والإلهي، وكل ما هنالك أن هذا الرمز قد بدأ يأخذ تدريجياً سمة العام المعلوم ، لدرجة أن الشراح سواء كانوا هم الشعراء أو غيرهم ، أخذوا يتعاطون معاني ودلالات ثابتة لم يخل معظمها من شطط واجحاف ، يكشف عنه عدم التناسب أحياناً بين الرموز وما ترمز إليه .

وليس أدل على ما نقول من أن النابلسي قد أخذ يتكلف في استقصاء ما تضمه الألفاظ من دلالات ، هي أبعد ما تكون عن الرمز ، كأن يفسر الأماكن التي ورد ذكرها في قصيدة الجيلي بوصفها رموزاً صوفية ، وهي لا تعدو أن تكون تقليداً لقوالب أسلوبية موروثة من الشعر القديم كأن يفسر زرود بمقام القرب المقول فيه كنت سمعه وبصره ، والأجارع بمجاهدات العارف في بداية سلوكه ، والرقمتان بالروح والجسم بجامع التثنية فيهما ، وسقط العذيب بحضرة العرش ، إلى آخر هذه التأويلات المقحمة على السياق والتي لا تفي بالكشف عن الرمز في كليته وشموله [1] .

وحتى نتم تتبعنا التاريخي لرمز المرأة ، ننتقل إلى شاعر صوفي يمثل التصوف في أدواره الأخيرة ، وذلكم هو عبد الغني بن اسماعيل النابلسي المتوفي في القرن الحادي عشر الهجري — السابع عشر الميلادي .

وقد أورد له صاحب «جامع كرامات الأولياء» مصنفات كثيرة ما بين كتب مختصرة ومطولة ورسائل قصيرة وشروح متعددة على مؤلفات من سبقوه من الصوفية .

---

(١) انظر / المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية للنابلسي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأما أشعاره فقد جمعها فيما سماه « ديوان الحقائق ومجموع الرقائق » وهو حافل بالقصائد والموشحات والمواليا والمواويل التي كتبها باللهجة المصرية الملحونة .

ومن نماذج شعره الغزلي المشوب بطابع حسي شهواني قوله :

مَنْ لَصَبّ متيّمٍ مُلْتَاحِ أخذَ العلمَ عن خُدودِ الملاحِ
فقّهتْهُ في الدّين قاماتُ غيدٍ إن تثنّتْ تُزري بسمرِ الرماحِ
وأرتْهُ ملاحةَ الحقّ حقّاً فعَصى في اتباعه كلّ لاحِ
طار قلبي على معاطف ظبْيٍ ما على من يحبّه من جُنَاحِ
يا كثيفاً يلومُني في لطيفٍ إن هذا الملام غيرُ مُبَاحِ
اعشَقِ الحسْنَ إن أردت التلاقي واتصالَ الأرواحِ بالأرواح
هي محبوبتي بدتْ في وشاحٍ رَقمتْ فيه لونَ كلّ وشَاحِ
وتثنّت تيهاً وقد ألبستْني ثوبها وهو مُؤْذنٍ بافتِضاحِ (*)
وأعارتْني الجَنَاحَ انتساباً فأنا طائرٌ بذاك الجناحِ [1]

ولا شك أن النابلسي ركب رمز المرأة على حد ما يركبه الصوفية أحياناً ، من حيث ما يغرقون في الطابع الحسي ، ويتشبثون باستطيقا المظهر الفزيائي للأنثى على نحو شهواني أفضنا من قبل في تحليله ، وانتهينا في الكشف عنه إلى انفتاح الجمال المجازي متمثلاً في المرأة ، على جمال آخر حقيقي لا يتغير ولا يفنى ، وإلى ما يوصف بانقسام الجميل على نفسه بين الواقعي والمثالي ، وبين الإنساني والإلهي في إيقاع تبادلي حي .

(*) في المخطوطة « بافتضاح » وهو تصحيف .

(1) انظر / عبد الغني النابلسي ، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ، نسخة مخطوطة بمكتبة الأزهر تحت رقم (٢٧٢ ، أباظة ٦٨٧٧) وقد كتب على الورقة الأولى ما يفيد أنه ملك محمد الدقي سنة ١٣١٣ هـ .

وقد رمز الشاعر إلى ما ينعته الصوفية في عرفانيتهم بأنه رؤية الكثرة في الوحدة ومشاهدة التعينات الجزئية المتخارجة في تكثرها وتعدد مظاهرها في الوجود الواحد. وذلك لأن الكثرة ليست محمولة على الوجود في كينونته وواحديته، وإنما على المظاهر والتعينات، وهذا الحمل إنما هو على حد الإدراك الحسي الذي يفرق بين الأشياء، ويعني هذا أننا إذا ما أحلنا الإدراك الحسي على التبصر الذهني، فسوف تئول التعينات والمظاهر في تخارجها وكثرتها إلى ما يسمى بوحدة الطبيعة. والطبيعة إن في تصورها على أنها كلية منسجمة وإن في إدراكها بوصفها كثرة وتخارجاً، تئول إلى شفرة من شفرات العلو، وتنحل إلى لغة قدسية يشهدنا الله بواسطتها كيف تحيل كثرة المظاهر إلى وحدة الجوهر الإلهي الوجودي في شموليته وبساطته.

وعن هذا التجلي العرفاني عبر الشاعر بالرمز الذي يستنطق الكيف الحسي لصورة المرأة الحسناء يلفها وشاح انطبعت عليه الأوشحة بألوانها الزاهية وزخارفها البديعة:

هي محبوبتي بدت في وشاح رقمت فيه لون كل وشاح

وفي ضوء التراكيب الغنوصية للرمز الصوفي، تتضح الأفعال المتعدية في البيتين الأخيرين بوصفها إلماعاً إلى المنعة والرحمة والعناية في مظهرها الإلهي، وإشار إلى مبدأي الفاعل والمنفعل، فالشاعر لم يلبس ثوب المحبوبة المعار بنفسه، والجناح الذي طار به، ليس له من ذاته، ولكن الأمر على حد ما قال:

وتثنت تيهاً وقد ألبستني ثوبها وهو مؤذن بافتضاح
وأعارتني الجناح انتساباً فأنا طائر بذاك الجناح

ويؤذن قوله، ألبستني وأعارتني، بأنه في مرتبة القابلية المحضة التي

تستوعب الجود الإلهي ، ولاانفعال المستعد لتلقي خالقية الفاعل وتجلياته في الأشياء .

وكثيراً ما كان يلذ للصوفية أن ينتقلوا من دلالة حقيقية إلى أخرى مجازية بضرب من استبطان الألفاظ وفقاً لتجربة ذات طابع غنوصي . وتأسيساً على هذه المقولة ، يبدو تعبير النابلسي عن المحبوبة وقد تثنت تيهها ، عدولاً عن القدود المائسة في كيفها العيني ، إلى وضع مجازي يناسب فكرة ما يسمى بالزوج أو الشفع والتثنية ، ويتسق مع تصور ثيوصوفي للاله الذي تنزل من مدرج الأحدية المحضة إلى مدرج تجلت فيه الصفات الصفات والأسماء الإلهية بواسطة الإنسان بوصفه أنموذجاً للاله .

وان ثوب المحبوبة المخلوع على الشاعر إيذان برمز شعري من خلال الصورة العينية ، على تجلي الألوهية في الإنسان ، ومع ان صورة الجناح المعار تبدو مباغتة حيث لم يلوح الشاعر في الأبيات السابقة إلى ما يتعاطاه الصوفية من رموز الطير ، إلا أنها في سياق القصيدة تعبير مرموز عن تنوع الظهور الإلهي المشهود في الصور الحسية ، بين المرأة الجميلة ، والظبي المتوثب النافر ، والطائر باسطاً جناحيه في الهواء .

ومن أشعار النابلسي التي عول فيها على رمز المرأة وما ارتبط به من ذكر الأماكن والأودية على عادة الشعراء الغزليين وغيرهم ، ومن وصف الرحلة التي تشاكل في ظاهرها سفراً روحياً باطناً ، ومن إهابة بالتماع البروق التي تهدي الحيران في الديار ، من حيث هي رمز على التجلي الإلهي في طبيعته النورانية ، قوله :

عرّجا بي عـلى النّقا فجيادِ ... وامشيا [بي] كمشيةِ المتهادي
يا خليليّ وانشُدا قلبَ صَبّ ... ضاع منهُ خلال تلك البوادي

(*) وردت في المخطوطة « فجيادي » والصواب حذف الياء .

لي بسلْعٍ فرامةٍ فالمُصَلّى . جيرةٌ بل بناظري وفؤادي
هُمْ بقلبي حلّوا مكانَ السُّويدا ومن العَيْنِ في مكانِ السّوادِ
يا عُرَيْبَ الحمى قِفوا لضعيفٍ جرّهُ ركبكُمْ بنسْمةِ حادي
كلما أظلَمتْ عليه الدياجي لمعَ البرقُ فاهتدى للسّهادِ

وكثيراً ما كان النابلسي يعارض في قصائده أشعار من سبقوه من الصوفية كما عارض ابن الفارض في قصيدته التي مطلعها :

صَدٌّ حمى ظمئي لِماك لماذا وهواكَ قلبي صار منهُ جُذاذا

فقال النابلسي في أبيات له :

غلَبَ الهوى واستحوذ استحواذا فمن الذي نلجا إليه عياذا
في طلعة شمسيةٍ قمريّةٍ بجمالها صار الجميعُ جُذاذا
يا هيكلاً ظهرت غيوبُ شئونه فينا فكان لكلّنا أخّاذا
وجه تبرقعَ بالمحاسن والبَها فعنتْ له كلّ الوجوه لَذاذا
وتمتعتْ(*) أرواحنا بهلاكها فيه ولاذتْ بالفناءِ لياذا (**)

ومن قبيل معارضة النابلسي ، قصيدته العينية التي حاكى فيها عينية ابن الفارض وعينية الجيلي ، وهي التي قال في أبيات منها :

فريدةُ حسنٍ وجهُها البدرُ طالع أشاهِدُ معنى لُطفِها وأطالِعُ
تجلّتْ وكلّ الحادثات مغاربٌ فجلّتْ فكلّ الحادثات مطالِعُ
ولاحتْ لعيني وهي نورٌ فأعدمتْ ظلامَ سواها واستنارتْ مرابعُ
أشارتْ بجفنِ العينِ فافتتنَ الورى ولا قلبَ إلا وهو حيرانُ والعُ

(*) وردت في المخطوطة « وتمت » والصواب ما أثبتناه .
(*) وردت كلمة الفناء دون همزة والصواب اثباتها ليستقيم الوزن .

وأبصرها طرفي وذلك طرفُها | فكان لها منها بصيرٌ وسامعُ
وقد ملأتْ عيني بأنوارِ قُدسِها | ومنها لِغزلانِ الجمال مراتعُ
وما الكلُّ إلا صورةٌ مستحيلةٌ | كماءٍ له موجٌ وفيه فواقعُ

ولقد ألم النابلسي في بعض هذه الأبيات بمحاكاة معان وصور استقرت في الشعر الصوفي ، فقوله في هذه الأبيات :

وأبصرها طرفي وذلك طرفها | فكان لها منها بصير وسامع

تقليد لا جدة فيه ولا اضافة لقول ابن عربي :

أعارته طرفاً رآها به | فكان البصير لها طرفها

وقوله : « وما الكل إلا صورة مستحيلة كماء ... الخ » توليد من قول الجيلي في عينيته :

وما الكونُ في التحقيق إلا كثلجةٍ | وأنتَ بها الماءُ الذي هو نابعُ

وإننا لنلاحظ في هذه الأبيات ، تعبير الشاعر عن مشاهدة التجلي من خلال رمز المرأة التي تفردت بجمال منقطع النظير ، والحاحه على على وصف التجلي برموز مستوحاة من النور والظلام ، وترتبط واقعة التجلي في الأبيات بتركيب عرفاني يتشبث بتصور الأشياء عدماً وظلمات آذن بها غروب المحدثات ، كما تغرب الشمس فلا تظهر للعيان .

حتى إذا سطعت بروق التجلي ، استنار العالم بالظهور الإلهي ، وأشرقت الكائنات بنورانية التجلي . ومما يبرر هذا البناء الرمزي الذي نستشفه من الصور الحسية ، استناد الصوفية في عرفانيتهم ذات الطابع الوجداني ، إلى أن المحدثات لما كانت مفتقرة في الوجود إلى غيرها ، أي إلى واجب الوجود الذي وجوده من ذاته ، كانت بمثابة المعدوم ، لأنها لم تقم بأنفسها وإنما بغيرها .

ومن ثم بدا لهم المحدث في وضع انشطار بين موجودية من حيث استناده الى الكينونة ، ومعدومية بوصفه إمكاناً عرضياً لا وجود له من ذاته .

وعن هذا البناء المعرفي الموغل في التجريد ، عبر النابلسي بالصور الحسية متمثلة في الغروب والشروق . وقد رمز الشاعر إلى انشقاق الأشياء بازاء التجلي في نورانيته الظاهرة المظهرة فقال :

ولاحت لعيني وهو نور فأعدمت ظلام سواها واستنارت مرابع

فالله المرموز إليه بالمحبوبة الفريدة الحسن ، قد تجلى لعيان الشهود ، فمحق نوره المتشعشع ظلمة الأشياء في عدميتها ، إذ إن المحدث يلاشيه القديم ، بينما استضاءت بهذا التجلي مرابع ، لشدة قابليتها واستعدادها وانفعالها للظهور الإلهي ، وليست هذه المرابع إلا قلوب الحكماء العرفانيين أولي العلم الإلهي بالتجليات المتنوعة في الصور والأشكال ، فهي قلوب مزهرة بالحكمة ، رابية بالعلم ، شذية بروائح المعارف الإلهية .

ولقد انتهى النابلسي في قوله :

وما الكل إلا صورة مستحيلة كماء له موج وفيه فوافع

إلى تشبيه حسي رمز من خلاله إلى تصور صوفي خاص بالجوهر الواحد وماله من أحوال ، وهو تصور ديالكتيكي يجمع بين الكينونة والصيرورة ، فالجوهر الواحد الثابت في نفسه ، تتوالى عليه أحوال صائرة متغيرة وليست هذه الأحوال شيئاً آخر سوى الجوهر الواحد ، لأنها تجلياته ومظاهره .

وها هنا نعاين هوية محضة وسوية خالصة ، وتغيراً ولا تغيراً ، فالأشياء التي مثلها الشاعر بالأمواج والفقاقيع ، تنحل في نهاية الأمر إلى

الماء بوصفه الجوهر الواحد ، وبهذا الاعتبار نجمع بين العلو والمحايثة ، ونؤكد على أن التعينات مغايرة لما تعينت به من حيث ما تبدو أحوالاً صائرة ، وعلى أنها ليست بمغايرة له باعتبار أنه لا وجود لها غير الوجود الإلهي ، إذ الوجود في التصور الغنوصي الصوفي ، حقيقة واحدة في جوهرها ، ثابتة من حيث طبيعتها الأولية ، وليس التغير والتخارج والكثرة إلا في المظاهر والتعينات .

ومن أشعار النابلسي التي تفيض غنائية خصبة وتكشف عن رمزية شعرية موحية قوله في ديوانه :

لم أزل في الحبّ يا أملي ... أخلطُ التوحيدَ بالغزلِ
وعيوني فيك ساهرةٌ ... دَمْعُها كالصيّبِ الهطِلِ
ليتَ لي من نور طلْعَتِكُمْ ... لمحةً كي تنطفي غُلَلي
وبروقُ الحي لامعةٌ ... حانَ لما أوْمضَتْ أجلي
هذه الأكوانُ أجمعُها ... شمّةٌ من وردْةِ الأزَلِ
عطّرتْني عندما نفَحَتْ ... ما أنا عنها بمُشْتَغِلِ

ولا يخفى أن الشاعر قد أوضح مذهب الصوفية الشعري في التعبير المرموز عن المحبة الإلهية وحقائق التوحيد بواسطة أساليب مستعارة من شعر الغزل .

وإنه ليحدثنا عن العلاقة بين التجلي والشوق والغناء ، إذ ينبيء تمنيه لمحة من أنوار التجلي ، عن شوق مضطرم وظمأ لاهث ، فظن أن شوقه يسكن وأن ظمأه ينطفيء بشهود التجلي ، وليس الأمر على حد ما وهم ، لأن غلل الاشتياق لا تبلها لمحات التجلي ، وإنما تزيدها أواراً ورغبة في دوام الشهود لدوام التجلي وتجدده على نحو لا نهائي في الصور والأشكال .

وأما العلاقة بين التجلي والفناء الذي عبر عنه الشاعر بالأجل وقد حان ، فتئول إلى أن الصوفي إذا ما حقق الروًية الثيوفانية ، رأى المتجلي من حيث قدمه وسرمديته ، وعندئذ تفضي هذه المشاهدة به إلى أن يغيب عن متعلقاته الذاتية ، بشهود يخطف عن الوجود الحق ، ومن ثم لا يرى نفسه إلا في الكل الذي قامت به الأشياء . وعن هذا المشهد الذوقي عبر الشاعر بقوله :

ليت لي من نور طلعتكم لمحة كي تنطفي غللي
وبروق الحي لامعة حان لما أومضت أجلي

ولقد أحال في التعبير عن القدس إلى كيف حسي لصورة مشبعة بدلالة الرمز فلننظر كيف ركب الشاعر هذه الصورة «الكون شمة من وردة الأزل» ، على نحو استعاري لم يسبق إليه .

لعلنا نلاحظ في استطيقا الصورة من الوجهة الشعرية ، أنها ضايفت بين العيني والمجرد ، وأحالت بضرب من التبادل ، التصور الذهني للأزل بوصفه نفياً مفرغاً وسلباً لمفهوم البدء الزماني ، إلى مدرك محسوس يوحي باستطيقا الوردة تتفتح أكمامها ، وينتشر عطرها النفاذ في الطبيعة .

وعلى حد ما بينا من تركيب غنوصي للرموز الصوفية ، ينحل الكيف الحسي لهذه الصورة إلى رمز على العالم بوصفه تجلياً للعلو ، وانفعالاً لما تطلبه الصفات الإلهية من تأثير في متعلقاتها الكونية ، وعرفاً من نفس رحماني خالق .

وتدل الصورة من حيث امتلاؤها بالرمز ، على أن الشاعر بخاصة والصوفية بعامة ، لا يزرون بالطبيعة ولا ينظرون إليها نظر تهوين وتحقير ، لأنهم يشهدون فيها تجلياً إلهياً ، يحيل كثافتها لطافة تكشف للمشاهدة العرفانية عن رؤى وأسرار ، وعلى هذا النحو ينقلب العالم

الذي ينفر منه المبتدئون ، إلى موضوع للمحبة والاستبطان ، قد نفذ العرفانيون إلى باطنه ، فلم يشغلوا عنه أو يزهدوا فيه ، لعلو رتبتهم في المعرفة الإلهية .

ومما يتمم الشكل الفني الذي صاغ فيه الصوفية رمز المرأة على نحو غزلي تلك الموشحات الرقيقة التي ظفرنا بها عند ابن عربي وعبد الغني النابلسي ولسوف نكتفي بسوق نماذج منها تدل على أن الصوفية قد نوعوا الشكل الفني الذي صاغوا فيه أذواقهم ومعانيهم على نحو رمزي .

ومن بين هذه النماذج موشح لابن عربي استهله بتلويحات غزلية مزجها في الأدوار ببعض الاحالات القرآنية التي أخذت طابع ذوق استبطاني للتنزيل وفيه يقول :

مطلــع

ألا بأبي من ضمّهُ صَدري وأدرِيه قطْعاً وهو لا يَدْري

« دور »

لقد أقسمَ الحقّ بما أقسَمْ

وعلّمنا ما لم نكُنْــنْ نعلَمْ

وأوضحَ لي ما كان قد أُبهِمْ

أقسمَ بالشّفْعِ وبالوَتْـــرِ فأثبتَ عيني عند ذي حِجْرِ

« دور »

وجاريـــةٍ باتت تُغَنّيـــه

وتُومي إلى الغَيْرِ وتَعْنيه

وما تَبْتَغِي إلا تَعَنّيـــهِ

أجـــرّ ذيلي أيّمــا جـــرّ فأوصل منك السكْرَ بالشكرِ[1]

ولا شك أن ابن عربي تأثر في هذا الشكل الفني بما شاع لدى شعراء الأندلس من كلف وولع بنظم الموشحات ، ولئن كان قد تأثر بهذا الشكل ، لقد أضفى عليه من تجربته الروحية ومواجيده الصوفية ، ومن موشحاته ذات الطابع الغزلي المرموز الممتزج بتصوير جمال المحبوب ووصف ما يكابد الصوفي من تباريح وعناء قوله من « التوشيح الأقرع » :

« دور »

مُتَيَّمٌ بالجمال قد شُغِفَا

قد امْتَطى السهدَ فيهوالأسفَا

حتى إذا ماانْتَهى له وَقَفَا

شكو الجوى والسّهاد والخبلا ودمْعهُ فوق خدّه انهملا سالا

« دور »

يا حُسْنَه والظلام قد نَزَلا

يتلو كتاب الحبيب مُبْتهِلا

ودمعــهُ لا يزال مُنْهَمِلا

حتى إذا ما صباحُه اتّصــلا بليله والظلام قد رحَلا مالا

« دور »

عجبت من لوعتي ومن كمدي

ومن عنائي ومن قوى جلَدي

---

(١) انظر / ابن عربي ، الديوان الكبير ، ط . مكتبة المثنى ، بغداد ، من نسخة دار الكتب المصرية ١٢٧١ / ١٨٥٤ .

ومَنْ به قد شغفت في خلدي

فَصِلْ به يا فؤادي إن وصلا　　فكل من بالمهيمن اتّصلا صالا[1]

أما عبد الغني النابلسي فقد حاكى شعراء المغرب في نظم بعض الموشحات الصوفية بالإضافة إلى مقطعاته وقصائده الطوال .

ومن نماذج هذه الموشحات ، قوله وقد جمع بين رمز الأنثى ورمز الخمر :

دَعْ جمالَ الوجهِ يظهرْ　　لا تُغطي يا حبيبي
طول ليلي فيكَ أسهَرْ　　زادَ شَوْقي ونَحيبي
هكذا المحبوُب يقْهَرْ　　بالجفَا قلْبَ الكئيبِ
كلّ شيء عِقْدُ جوهَرْ　　حِليةُ الحُسْنِ المَهيبِ
كان قلبي عنه غافِلْ　　وهو لا يَغْفُلُ عنّي
فانثنى يَختالُ رافِلْ　　بثيابِ النفس منّي
وأنا للحق مَظْهَرْ　　بينَ أهلي كالغريبِ
كلّ شيء عقدُ جَوْهَرْ　　حِلْيَةُ الحُسْنِ المهيبِ

يا سُقاةَ الرّاحِ قُوموا
طَلَعَ الفَجْرُ علينا
عن سوى الخَمْرَةِ صُوموا
أين من يَفْهَمُ أينا

كأسُها أبْهى وأبْهَرْ　　عندَنا من نَفْحِ طِيبِ

---

(١) الديوان الكبير لابن عربي .

كلّ شيءٍ عِقْدُ جَوْهَرْ حِلْيَةُ الحُسْنِ المهيب
أدْخُلِ الحانةَ واشْطحْ وانْتَشي سُكراً وعَرْبِد
واشْربِ الكاسَ المُطَفّحْ نلْتُ ملكاً قد تأبّدْ
إنه الصِّرْفُ المُطَهّرْ عن قبيحٍ ومَعيبِ
كل شيء عِقْدُ جوهَرْ حليةُ الحسن المهيب
لمَعتْ أنوارُ سلمى لك من خَلْفِ الستاير
لا يكُنْ طرفُك أعْمَى عن تناويعِ الأشايرْ
إن أمْرَ الحَقّ أظهرْ عند غير المستريب
كل شيء عقد جوهر حلية الحسن المهيب (١)

وقوله على طريقة الصوفية في التلويح الغزلي المرموز :

هذه سلمى لها الأمرُ العجابْ تتجلى رفعتْ عنها الحِجَابُ
ثم الكونُ غابْ
فتهنى يا فؤادي بالتي حسنها الفتّان قد راقَ وطابْ
هذا فَتْحُ بَابْ
في نواحي الشّعبِ من ذاكَ الحمى بدرُتِمٍّ ما عليه من سَحَابْ
يبدو للصّحابْ
كلّما أسفَرَ عن وجهٍ له ذهبتْ أبصارنا والعقلُ ذابْ
في الحُسن المهاب

وقوله في موشح آخر ، وقد مزج رمز الأنثى بالرموز الخمرية :

رأيتُ الظّبا في الحمى راتعاتْ فشاهدتُ أسماءها والصّفَاتْ

(١) انظر/ ديوان الحقائق ومجموع الرقائق للنابلسي

ولما تجلّتْ عَدمْنا الذواتْ وقلْنا هي الغيبُ والغيبُ فاتْ

ألا فالتفتْ يا مُديرَ الكئوسْ ولا تَنْسَني قد أطلْتَ الجلوسْ

أقمني لأشْهدَ وجْه العروسْ وهاتِ اسقني فضلة الكاسِ هاتْ

وهكذا عالج الصوفية رمز الأنثى في أشكال فنية جمعت بين القصائد المطولة والمقطعات القصيرة والموشحات ، بل إنهم ألموا في تناول هذا الرمز بأشكال أخرى مولدة كالدوبيت والمواليا والمواويل المنظومة بلهجة عامية ملحونة . هذا من حيث قوالب الصياغة وأشكالها ، وأما من حيث المضمون ، فإننا قد انتهينا في ضوء النماذج الشعرية المختلفة إلى خصائص أولية تميز رمز المرأة في الشعر الصوفي ، منها التعبير عن الحب في جانبه الإلهي بلغة العواطف الإنسانية والإهابة بأساليب مأخوذة من شعر الغزل ، العفيف منه في رومانسيته المفرطة والصريح في حسيته وشهوانيته المباشرة .

ومن خلال هذا الجوهر الأنثوي ، رمز الصوفية إلى الحكمة العرفانية ، والحب في مظهريه الإلهي والإنساني من حيث ما يتضايفان ويحيل كل منهما إلى الآخر ، وأستطيقا المرأة بوصفها مجازاً لجمال أكثر ديمومة وكلية ، والعلو ذاته في تنوع ظهوره وفي تجليه المشهود في المرأة على أنها شكل فزيائي ومنعكس للتجلي الذي يعاينه الصوفي في رؤية ثيوفانية مشبوبة ، ومظهر يجمع في إحالة تبادلية بين التأثير والقابلية ، وبين الفعل والانفعال.

ولم يكن هذا الجوهر الأنثوي في شعر الصوفية بمعزل عن الطبيعة حية وجامدة ، جميلة وجليلة ، وهذا ما سنعرض له بالتفصيل في الفصل الثاني من هذا الباب .



الفَصلُ الثَاني

رمز الطبيعة

١ ــ الأصول الأسطورية للطبيعة .

٢ ــ لا اسطورية الطبيعة .

٣ ــ الطبيعة في الغموض الصوفي .

٤ ــ رمز الطبيعة في الشعر الصوفي .

١ ـ الأصول الأسطورية للطبيعة

تناول الإنسان القديم الطبيعة بوصفها زاخرة بالحياة والجدة الباعثة على دهشة طفولية ، ومن ثم لم تكن الطبيعة في تصوره شيئاً هامداً ساكناً وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص مفعم بالوجدان ، فمثلما أدرك نفسه أدرك الطبيعة حية عاملة ، تفرح وتأسى وتغضب وترضى ، ومن ثم كشفت الطبيعة عن نفسها في الأساطير القديمة بوصفها حضوراً مستحوذاً ، وتجسداً مجابهاً ، أتاح للانسان أن يتصل بها ، وأن يقيم معها علاقة دينامية نشطة .

ولنا أن نهيب مرة أخرى بقول كاسيرر Cassirer فيما يتعلق بكيفية الإدراك الاسطوري للأشياء « إن الجزء يمثل الكل بأسره »[١] ومعنى هذا أن الطبيعة بحسبانها معطى مباشراً في الشعور ومجالاً للقدسي الذي لا يفتأ يكشف عن جلاله وقوته ، حاضرة باستمرار في كل جزء من الأجزاء مما يتيح للجزء أن يمثل الطبيعة بأسرها .

وتئول هذه العلاقة في ديناميتها إلى أن الفهم الأسطوري لم يدرك الطبيعة على أنها فوضى ، وإنما أدركها منطوية على تركيب وتنظيم داخليين

(١) E. Cassirer, Language and Myth, P. 91, 92.

يسمحان بنفوذ الأشياء بعضها في بعض ، وبقابليتها للتغير العفوي . ومما يميز الطبيعة في جوهرها الأسطوري أنها ذات كيان سحري يئول إلى ما وصفه سارتر « بتدهور الشعور في الانفعال ، حيث يتحول العالم المحتوم إلى عالم سحري » [1] .

وهكذا بدت الطبيعة في الرموز الأسطورية من خلال هذه الرابطة بين الانفعالي والسحري ، على نحو درامي مفعم بالعواطف والانفعالات ، وهذا يعني أنها ليست تصوراً كلياً ذا طبيعة تجريدية ، وليست موضوعاً للتأمل وانعكاس الأنا على ذاته ، ولكنها شيء ما زاخر بالحياة والقداسة والجلال مفعم بالمعنى والعظمة والقوة . ولقد أفضى هذا المظهر القدسي إلى عبادة الطبيعة متمثلة في ظواهرها المختلفة وقواها الجياشة ، وارتبطت بتلكم العبادة شعائر التطهر والتحريم والكفارات ، وهي طقوس انحلت إلى تصورات خاصة بالطوطم القبلي ، وبالأنظمة الآلية التي كان يحددها التابو في حياة الجماعات القديمة .

وعلى هذا الصعيد الديني ، بدت الطبيعة شيئاً حقيقياً ذا قوة وقداسة ، يعين على حد تعبير الياد Eliade « الأنطولوجيا القديمة والافتراضات الأساسية لعالم الإنسان البدائي » [2] .

ولم يكن الإنسان المنتمي إلى مرحلة الأسطورة ، ليتفهم الطبيعة أو يدركها إلا من حيث ما تنطوي عليه من عظمة وجلال وألوهية أخذت طابعاً عينياً محسوساً فيما قدس من مظاهرها وما عبد من قواها . وانطلاقاً من هذا التصور ، احتضنت الرموز الأسطورية عالم الإنسان القديم ، وأشبعت رغبته في تصور نشأة الكون وتفسير ظواهره الطبيعية على نحو سحري .

---

(١) نظرية في الانفعالات ، ص ٦٣ ، ٦٧

(٢) انظر Truth, Myth and Symbol

وفي ضوء ما سبق ، يمكن أن نطمئن إلى أن الطبيعة في المدرج الأسطوري اندمجت بالألوهية وبخاصة في مرحلة الاستقرار الجماعي الذي أتاحته الزراعة ولقد أهابت الأساطير القديمة في هذا السياق برمز الأم المسقط على الأرض وبرموز أخرى عن السماء والأفلاك والمحيطات ، وكانت هذه الرموز في مجموعها « تعكس انسجام الإنسان مع الكون ومشاركته إياه » (١) .

ومن خصائص النظرة الأسطورية إلى الطبيعة أنها تصورتها على نحو إسقاطي ، فكان فهم الإنسان القديم لها ذاتياً خالصاً ، أو قل إنه تصورها على نحو إنساني من حيث إنها تفعل وتنفعل ، وقد تستجيب لرغباته أو لا تستجيب .

وتفضي بنا هذه السمة الجوهرية إلى القول بأن الرموز الأسطورية إنتهت إلى ضرب من التشابه والمماثلة بين الإنسان والطبيعة ، ففي الطبيعة كل ما في الإنسان ، وفي الإنسان كل ما فيها ، ولعلنا نلاحظ هذه الخاصية الأساسية في الرموز الأسطورية الخاصة ببدء الخلق ونشأة الطبيعة وتكون عناصرها المختلفة ، ففي الأساطير الإيرانية القديمة قيل « إن مخلوقات الطبيعة تطورت من جسد يشبه الإنسان ، فخلقت السماء من الرأس والأرض من القدمين والمياه من الدموع ، والنباتات من الشعر ، والنار من العقل ، وهناك شبه قوي بين تلك الأسطورة وأساطير أخرى انتشرت في الهند واليابان ، ولا يخفى التماثل الشديد بينها وبين أنشودة بوروسا المشهورة في الريجفيدا ، وأسطورة با ان كو الصينية » (٢)

ولقد كان لهذا التناظر بين الإنسان والطبيعة ، ولتصور الأخرى على

---

(١) Ibid, P. 96, 97.

(٢) انظر / أساطير العالم القديم ص ٩٩ .

نحو إنساني متشخص ، تأثير بالغ على بعض الأفكار والتصورات الغنوصية في التصوف الإسلامي ، إذ حرص الصوفية على تأكيد هذه الموازاة ، وربطوا هذا التماثل بنظرية الإنسان الكامل ، وأحالوا في هذا السياق على تخطيط كوزومولوجي قائم على التناظر بين الكون الأكبر والكون الأصغر .

وفي ضوء ما سبق عرضه ، ننتهي إلى أن أسطورية الطبيعة في الثقافة القديمة تنحل إلى خصائص جوهرية منها ، الاعتقاد في أن الحياة منبثة في الكون بأسره ، ولا فرق في ذلك بين حيوان أو نبات أو جماد ، وامتزاج الطبيعة بعنصر إلهي أخذ طابعاً عينياً محايثاً ، وتصورها على نحو إنساني متجسد ، بحيث يشارك فيها كل فرد من أفراد الجماعة ، والتماثل بينها وبين الإنسان في سياق كوزمولوجي مفعم بالحياة ، وقد أفضى هذا السياق إلى أن تدرك الطبيعة بوصفها الأنت المقدسة ، وأن تتصور في الوعي الفطري متشخصة تفعل وتنفعل لشعائر الإنسان وطقوسه ، وتفهم لغته التي يتخاطب بواسطتها مع الظواهر والأشياء من خلال وسائط سحرية .

٢ ـ لا أسطورية الطبيعة

« كان من العسير معرفة العالم الخارجي وتصوره بدون ذلك المجاز الجوهري وتلك الأسطورية الكلية ، وبغير أن ننفخ من روحنا الذاتية في فوضى الأشياء ، لنعيد صنعها ونخلقها خلقاً جديداً طبقاً لتصوراتنا » [1] ، ولم تلبث الطبيعة في مظهرها الأسطوري أن أخذت دعائمها تتصدع بانبثاق أزمة العقل والأخلاق في حياة الإنسان وبظهور الثقافتين العبرية

(١) التركيب اللغوي للادب ، ص ٢٦

واليونانية تقلصت أسطورية الطبيعة ، وبزغ ما يسمى باللاأسطورية في علاقة الإنسان بالكون المحيط .

وعن اللاأسطورية عبرت ثقافة العبرانيين بواسطة اتجاه تنبؤي ، بينما عبرت عنه الثقافة اليونانية من خلال مذاهب فلسفية ذات طابع تأملي ، وبمعنى آخر ، تجسمت لا أسطورية الطبيعة لدى العبرانيين في « اللوجوس » بوصفه مبدأ إلهياً متعالياً ، أما الفلسفة اليونانية فقد حطمت هذه الأسطورية أو قل حاولت أن تتجاوزها بواسطة « النوس » وما يضمه من تفكير وتصور ذهني .

ومعنى هذا أن اللوجوس والنوس كانا بمثابة كف للمد الأسطوري وإن لم يخلوا مع ذلك من بذور أسطورية وجدت في النفس الإنسانية تربة خصبة تمت بأسباب قوية إلى موروثات عامة ترسبت في الذاكرة الإنسانية واللاوعي الجماعي .

ومن علامات هذا التحول الجذري ، أن الطبيعة لم تعد مندمجة بالمقدس ، ولم يعد الإله في وضع بطون ومحايثة وامتزاج بالطبيعة ، ففي تراث العبريين الروحي ، ساد اعتقاد جوهري « في إله عال مطلق ، فيهوه Yahweh على حد عقيدتهم ، ليس في الطبيعة ، وليست الأرض أو الشمس أو السماء بالشيء المقدس ، كما أن أكثر الظواهر الطبيعية فعالية ليس إلا انعكاسات لجلال الإله وعظمته ، مما جعل تسمية الإله على نحو لائق أمراً غير ممكن »[1] .

ومما يدل على علو الإله وتجاوزه المطلق للظواهر والطبيعة بشكل عام ما ورد في سفر الخروج ١٣ — ١٤ من أن موسى — عليه السلام — سأل الله بماذا يجيب أبناء إسرائيل ، إذا ما سألوه عن الذي بعثه إليهم ، فأجابه بقوله : « أنا الذي هو أنا » I am that I am

(١) Before Philosophy, P. 241.

ولعلنا نلاحظ في مقولة « إنه أنا الذي هو أنا » هوية الإله الخالصة وتطابقه مع نفسه وكينونته الممتلئة بذاتها . وبناء على هذا التصور أخذ الإله في الديانة اليهودية طابع الوجود المحض ، ولم يعد محايثاً أو باطناً في الطبيعة كما كان الحال في المرحلة الأسطورية . ومعنى هذا أن الطبيعة فقدت لدى العبرانيين في إطار اللوجوس الديني الذي أفصحت عنه كلمات الله « أنا الذي هو أنا » طابع الألوهية والقداسة الأسطوريين ، وأصبح الإله الواحد في وضع كمال وتمام لا يمكن معهما وصفه .

بيد أن هذا لا يعني أن الله في انفصاله عن الطبيعة وفي قداسته الخالصة ووجوده التام وعلوه المطلق ، « قد تحول إلى تابو Tabo أو قوة ، ولكنه يعني أن القيم كلها إنما هي صفات لله وحده »[1] .

ولقد كان توحيد العبرانيين يمثل إصرارهم على طبيعة إلهية غير مشروطة ، « وإن إلهاً متعالياً على كل ظاهرة لا مشروطاً بأحوال التجلي والظهور ، غير مقيد بشيء ، يمكن أن يكون الواحد والأساس لكل الوجود »[2] وإذ تجاوزت الثقافة العبرية أساطير الشرق الأدنى الخاصة بمحايثة الإله وبطونه في الطبيعة ، كونوا أسطورة الإرادة الإلهية والشعب المختار ، ولم يبق لليونانيين وما عرفوا به من جرأة عقلية متميزة ، إلا أن يكتشفوا شكلاً من أشكال الفكر التأملي الذي تم بواسطته قهر الأسطورة على نحو شامل[3] .

وتعد الثقافة اليونانية تصديعاً للعالم الأسطوري القديم ، وإن لم تخل مع ذلك في عصورها الأولى وفي مراحلها الأخيرة التي امتزجت فيها الروح اليونانية بديانات حوض البحر الأبيض وبأمشاج من الفكر الشرقي القديم من ملامح أسطورية .

---

(١) Before Philosophy, P. 242.

(٢) Ibid, P. 243.

(٣) Ibid, P. 248.

وإننا لنلاحظ ما ألم بأسطورية الفكر والطبيعة من أفول منذ القرن السادس قبل الميلاد ، إذ ازدهرت في اليونان على يد المدرسة الأيونية ، فلسفة خاصة بالطبيعة ، ظهر فيها الاتجاه اللاأسطوري على نحو يختلف عن التركيب الذي اهتدينا إليه في الثقافة العبرية القديمة ، وإن كان كلاهما لم يتخلص تماماً من موروثات أسطورية ، نجدها في رمز الإله الأب في الديانة اليهودية وما يضمه من نزوع حاد إلى التشخيص الحافل بطبيعة مجسمة ، ونظفر بها في اختلاط المبادىء الذهنية الخالصة في بواكير الفلسفة اليونانية ، بمقولات تشف عن طابع وجداني ذاتي ، عبر عنه أنبادوقليس في إهابته بمبدأي الحب والكراهية ، فبحسب هذين المبدأين تتجاذب الذرات المكونة للظواهر أو تتنافر فينتج عن تنافرها الانحلال والفساد .

وبينما أقام أنبياء بني إسرائيل هوة سحيقة بين الله والطبيعة ، اتجهت الفلسفة الأيونية إلى البحث عن المبدأ الأول للطبيعة في شكل مقولات تناولت الواحد واللامحدود واللانهائي ، وفي تصور الاسطقسات الأربعة والتساؤل عن الاسطقس الذي هو جوهر الطبيعة وأصل الأشياء . ولا يخفى أن الفكر اليوناني قد عدل عن التصورات الميثولوجية القديمة التي تشبثت برد الطبيعة على نحو أسطوري إلى جسم إله أصابه قدره المحتوم في حرب الأرباب ، إلى مقولات ذهنية وأفكار مجردة ومبادىء كلية شاملة كمبدأ التغير والصيرورة عند هيرقليطس ، ومبدأ الذرة عند ديمقريطس ، ومبدأ الأعداد والإنسجام الكوني عند فيثاغورس ، ومبدأ الاتحاد والانفصال عند أنبادوقليس الذي لم تخل فلسفته الطبيعية في تصور نشأة العالم وتكون الظواهر الطبيعية وما يعرض لها من انحلال وفساد في شكل دورات متعاقبة ، من بقايا الميثولوجيا اليونانية [1] .

---

(١) راجع في هذا الموضوع / د . عبد الرحمن بدوي : ربيع الفكر اليوناني، الطبعة الثانية/١٩٤٦ .

وبلغت لا أسطورية الطبيعة في الثقافة اليونانية عنفوانها لدى أرسطو في كتابه الموسوم « بالسماع الطبيعي » إذ أخذ يحد في المقالة الأولى موضوع الطبيعيات ويبين منهجها ويتناول أقوال الأقدمين فيها ، وينقد حجج المذهب الإيلي فيما يتعلق بالوحدة والثبات واللاتغير .

وفي المدرج اللاأسطوري ، تحول البحث إلى دراسة الغائية والضرورة في الطبيعة ، وذلك أن الإنسان في المرحلة الأسطورية ، كان يرد ظواهر الطبيعة إلى علية كاذبة مشبعة بطابع سحري ، وقوانين غير وضعية تعول في إدراك مبدأ السببية على التأثير والتأثر وقانون الشبيه من خلال وسائط التناظر وقابلية التأثير بواسطة العدوى .

ومنذ أدرك الانسان ان الطبيعة لم تعد تفهم لغته او تستجيب لشعائره وطقوسه، اخذ الطابع الاسطوري يضمر شيئاً فشيئاً ، واتجه الانسان إلى تفهم الطبيعة من خلال فلسفة تأملية واخرى تجريبية ، واستبدل القوانين العلمية والعلل التي هدمته اليها التجربة والملاحظة ، بالنظرة الاسطورية المشبوة بالانفعال والطابع الذاتي .

ويلاحظ أن الطبيعة (فوزيس) أطلقت في المرحلة اللاأسطورية على عدة معان « منها مبدأ الفعل في شيء ما من الأشياء ، أو مجموع الأجسام الموجودة في الخارج ، وبهذا المعنى الأخير ، أطلق لفظ الطبيعة على الكون ، الفلاسفة السابقون على سقراط ، أمـــا عند أرسطو فإن لفظ الطبيعة يقابل الفن أو الصناعة ، وعنده كانت الطبيعة هي الشيء الذي يوجد فيه من ذاته مبدأ حركة ، على عكس الصناعة أو الفن ، حيث يكون مبدأ الحركة من الخارج ، ولقد انحلت الأجسام الطبيعية في فلسفة أرسطو إلى الهيولى التي هي أصل امتداد الجسم في المكان ، والصورة بوصفها أصلاً لوحدة الجسم وخصائصه الذاتية ، وعلى هذا تعد المادة أصل الكثرة في النوع والاختلاف في الأعراض ، بينما تعد الصورة أصل

الاتفاق في الماهية » [1] .

وفي فترة انحلال الروح اليونانية ، نظفر بفيلسوفين أحدهما يهودي والآخر مسيحي ، أما فيلون اليهودي فقد انتهى في تصور الطبيعة إلى فكرة « الوسائط الإلهية » محتفظاً بالتصور العبراني القديم للهوة التي تفصل بين الله والطبيعة ، وفي فلسفته امتزجت الروح اليونانية متمثلة في اللوغوس بالوحي كما نظفر به في العهد القديم [2] .

أما أفلوطين فقد تأثر الغنوص المسيحي وانعكس تأثره على نظرته إلى الطبيعة إذ اعتبرها واسطة النفس الكلية إلى الموجودات المحسوسة ، وفي فلسفته الطبيعية علاقة مباشرة بين التأمل والخلق ، فالطبيعة تخلق بأن تتأمل ما فوقها ، ويعني هذا أن التأمل مصدر الحياة الذي يمتد في سلسلة الوجود من أعلاها إلى أدناها [3] .

وهكذا نخلص إلى أن الطبيعة لم تنسلخ تماماً من ملامحها الأسطورية

---

(١) انظر في هذا الموضوع : د . عبد الرحمن بدوي ، خريف الفكر اليوناني ، الطبعة الثانية ١٩٤٦ / وراجع أيضاً فيما يتعلق بمذهب أرسطو في الطبيعة ، السماع الطبيعي ، ترجمة اسحق بن حنين مع شروح ابن السمح وابن عدى ومتى بن يونس وأبي الفرج بن الطيب تحقيق د . عبد الرحمن بدوي ١٣٨٤ / ١٩٦٤ ، ج ١ ، المقالتان الأولى والثانية . وانظر / يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة / دار المعارف ، الطبعة الثالثة .

(٢) خريف الفكر اليوناني ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٣) أفلوطين / التساعية الرابعة ترجمة د . فؤاد زكريا ومراجعة د . محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية ١٣٨٩ / ١٩٧٠ ، انظر المقدمة التي وضعها المترجم ، ص ١٤٥ .
وبصدد أفلوطين نلاحظ أن الطبيعة لم توجد تبعاً لضرورة قاهرة وانما وجدت من المبدأ الأول الخير المنطوي على الفيض ، وقد ألف أفلوطين في فلسفته الطبيعية بين واحدية فعل الخلق والتوالد المستمر مؤسساً هذا التأليف على مبدأ العلل البذرية التي تعني وجود الأشياء في الواحد بالقوة على هيئة كمون ، فجمع بذلك بين التطور وفعل الخلق الواحد / راجع د . عبد الرحمن بدوي ، فلسفة العصور الوسطى ، الطبعة الثانية ١٩٦٩ ، ص ٣٠ / ٣١ .

في الوحي اليهودي وفي الفلسفة الطبيعية السابقة على سقراط وإن كنا نجد فيها إرهاصات وبواكير للأسطورية الطبيعية ، وفي دور انحلال الفلسفة اليونانية وهو الدور الذي أشربت فيه أخلاطاً من مذاهب الشرق وأساطيره وأمشاجاً من اليهودية والمسيحية في شكليهما الغنوصي لم يخل تصور الطبيعة من بذور أسطورية .

أما في العصور الوسطى ، فقد كانت الطبيعة تتراوح بين فقدان الطابع الإلهي المحايث تارة ، والاتحاد به تارة أخرى فالقديس أوغسطين كان يؤمن بمبدأ عقلي هو علة الأشياء ، وآل هذا التصور عنده إلى إنكار ما ذهب إليه أفلاطون من أن الهيولى وجدت مع الصانع ، أما سكوت أريجين فقد خلع على الطبيعة سمة الألوهية والقداسة ، ونبذ تصور الإله العالي ، فالطبيعة دائماً ، الكل في الكل ، وهي الله ، وتبعاً لهذا التصور أحال في تصور الطبيعة على تقسيم رباعي ، يضم طبيعة خالقة قديمة ، وطبيعة مخلوقة ولكنها خالقة ، وطبيعة مخلوقة غير خالقة ، وطبيعة غير مخلوقة وغير خالقة ، وعلى هذا التصور أضفى أريجين طابع الغنوص المسيحي متمثلاً في الأب الذي هو طبيعة خالقة قديمة ، والإبن بوصفه طبيعة مخلوقة خالقة ، والروح القدس الذي هو طبيعة مخلوقة غير خالقة ، أما الله الذي هو الكل في الكل فإنه الطبيعة غير المخلوقة وغير الخالقة [1].

ويذكرنا أريجين في هذا السياق بتمييز أسبينوزا [2] بين طبيعة طابعة هي الإله أو الجوهر Substance وطبيعة مطبوعة تئول إلى ما لهذا الجوهر من أحوال modes (Natura Naturanis-Natura - Naturata)

---

(١) د . عبد الرحمن بدوي / فلسفة العصور الوسطى ص ٥٤

(٢) انظر فيما يتعلق باباسبينوزا /

Joseph Ratner, The Philosophy of Spinoza, the Modern Library, New York.

وعلى غرار ما حفلت به فلسفة الطبيعة في أوربا إبان العصر الوسيط من حيث علاقتها بمشكلة الألوهية ، كانت فلسفة الطبيعة لدى المسلمين من ورثة المشائية أو من أتباع الأفلاطونية المحدثة . وفي الأوساط الإسلامية كان ابن سينا يميز بين مذهب الطبيعيين ومذهب الإلهيين في إثبات المحرك الأول الذي توصل إليه الطبيعيون بالكشف عن وجوب قوة غير جسمانية وغير متناهية تحرك الفلك ، وارتقوا إليه من الطبيعة ، أما الإلهيون فتوصلوا إليه من طريق الوجود الواحد الواجب الذي لا يتكثر ، وهو الذي عنه تصدر الموجودات ، وإليه تشتاق الحركة الفلكية طلباً للتشبه به في الكمال . وإلى هذا التمييز أضاف ابن سينا حديثه عن الفيض الذي عرفه بأنه ديمومة فعل صادر عن فاعل لا لسبب إلا نفس الفعل ، وهو تعريف تأثر فيه بأفلوطين إلى حد بعيد ، أما تعرض ابن سينا لمبدأ العلم الطبيعي فقد صدر فيه عن أرسطو ، وقد بين في التعليقات أن موضوع العلم الطبيعي هو الجسم من حيث ما هو متحرك وساكن مميزاً حسب المنهج الأرسطي في السماع بين الأجسام الفلكية والأجسام الأسطقسية [١] .

وبالجملة فقد آلت الطبيعة في المرحلة اللاأسطورية إلى مذاهب ثلاثة ، المذهب الآلي الذي يرد إلى المادة البحت والحركة ، والمذهب الدينامي الذي استعاض عن المادة والحركة بالقوة وتصور الإنسان ، والمذهب الهيلومورفي Hylomorphisme الذي جمع بين المادة والحركة والقوة . [٢]

وأما من حيث العلاقة بين الطبيعة والإله ، فقد آلت في المدرج اللاأسطوري إلى تصورين أساسيين ، الأول مؤداه أن بين الله والطبيعة

---

(١) انظر / ابن سينا ، التعليقات ، تحقيق وتقديم د. عبد الرحمن بدوي ، الهيئة المصرية العامة ط ١٩٧٣ ، ص ٦٢ ، ٨١ ، ١٧١

(٢) يوسف كرم / الطبيعة وما بعد الطبيعة ، دار المعارف / الطبعة الثالثة ص ٣٣ .

تغايراً جذرياً ، وأن الله مفارق عال عليها ، والثاني يؤكد اتحاد الطبيعة بالجوهر القدسي ، وبهذين التصورين ارتبطت مشكلات أثارها التساؤل عما إذا كانت الطبيعة في مجموعها قديمة أو مخلوقة ، ولا يخفى أن البحث في قدم الطبيعة أو حدوثها كان من أعوص المشكلات الفلسفية والثيولوجية لدينا في هذا السياق الحجج التي ساقها برقلس Proklos على قدم العالم ، والحجج التي أوردها جون فيلوبون Johannes Philoponus المعروف بيحيى النحوي مفنداً فيها نظرية قدم العالم ، وعن هذا الأخير أخذ الغزالي كما قرر البيهقي في تاريخ حكماء الإسلام ، والشهرزوري في نزهة الأرواح (١) .

وهكذا نخلص إلى بعض الكيفيات التي كشف عنها الإنسان في المرحلة اللاأسطورية ، ونستنبط جملة من الخصائص التي تميز الطبيعة في هذه المرحلة في شكل أفكار ومقولات من أهمها فكرة الانسجام الذي لا ننكره في الطبيعة ، والتوافق الذي تحدث عنه لايبنتز بين الطبيعة التي تسودها مبادىء الآلية والعالم الروحي الذي يسوده مبدأ الغاية ، أما آلية الطبيعة فتئول إلى مبدأ العلة الكافية الذي أضاف اليه ليبنتز العلة الغائية أو الدافع إلى إنتاج الحد الأقصى من الكمال (٢) .

وإننا لنظفر بأفكار أخرى تتعلق بالعلية والغاية والخاق ، وفكرة العلاقة بين الله والطبيعة ، تلك التي اتخذت ثلاثة أشكال تنحصر في القول بالعلو أو المحايثة أو التوفيق بين شمول الألوهية والقول بالإله العالي على الطبيعة .

---

(١) انظر / ت . ج . دي بور / تاريخ الفلسفة في الاسلام ، ترجمه وعلق عليه د. محمد عبد الهادي أبو ريده ، لجنة التأليف والترجمة ، الطبعة الرابعة ١٣٧٧ / ١٩٥٧ ، ص ٣٣١ - ٣٤٣ .

(٢) جيمس كولنز / الله في الفلسفة الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل ط ١٩٧٣ ، ص ١١٩ .

ولقد كانت فكرة النظام أساساً جوهرياً للطبيعة في مدرجها اللاأسطوري وانا لنجد بواكيرها عنـد انكسيماندر وبرمنيدس الذي ذكر أن الأشياء مقيدة بسلاسل الضرورة ، وعند ديكارت أخذت هذه الفكرة قيمة منهجية. أما كانط فقد رأى أن النظام ليس موجوداً في الأشياء ولكنه يفرض عليها بواسطة العقل الإنساني ، وفي سياق انسجام الطبيعة ميز برجسون في وضعية روحية بين نظام آلي ونظام حيوي [1] .

ومما ميز الطبيعة في شكلها اللاأسطوري ، فكرة التطور كما نجدها عند لامارك وداروين وهربرت سبنسر وهنري برجسون ، وازدهار العلم التجريبي الذي مهدت له الفلسفة الوضعية التجريبية ، ولا يخفى أن هذه العلوم التجريبية ، مكنت الإنسان من السيطرة على الطبيعة في حدود ضيقة ، وأتاحت له أن يتفهم ظواهرها في إطار ما اكتشف من قوانين ، وأن يسخرها ويفيد منها على نحو عملي ، بعد أن كان يقف أمامها مبهوتاً يستبد به الهلع فلا يملك إلا وسائله السحرية التي أبطلها ازدهار علم الطبيعة وتطوره في العصر الحديث . ولنا أن نتساءل ، إلى أي المرحلتين ينتمي التركيب الغنوصي للطبيعة في التصوف الإسلامي ؟ هذا ما سوف يتكشف لنا في المقولة الثالثة من هذا الفصل .

٣ ـ الطبيعة في الغنوص الصوفي

خلص الغنوص الصوفي في تصور الطبيعة إلى تركيب معقد متداخل استمد كيانه الأساسي من مصادر مختلفة ، لعل من أهمها ، بواكير

---

(١) جان فال / طريق الفيلسوف ، ترجمة د . احمد حمدي محمود ومراجعه د. أبو العلا عفيفي ط ١٩٦٧ ، ص ٣٥٧ – ٣٦٢ .

الفلسفة اليونانية في مذاهب الطبيعيين التي تنتمي إلى ما يعرف بالمدرسة الأيونية ، وأمشاجاً من مذاهب أخرى، ألم الغنوص الصوفي في تركيبها وتشييد نسق عام يضمها بالهرقليطية من حيث تصورها للحركة والتغير الدائبين ، والأيلية في تشبثها بالكينونة والثبات ، والفيثاغورية في القول بالانسجام الكوني المرموز في الأعداد ، ومذهب ديمقريطس الذري ، وأنباد قليس في القول بالاستطقسات الأربعة وبمبدأي الحب والكراهية بوصفهما كوناً وفساداً يتتابعان في شكل دوري .

وكان للفلسفة الطبيعية على حد ما بينها أرسطو في « السماع » تأثير على الغنوص الصوفي الذي ألم من الأرسطية بفكرة الهيولى والصورة كما كان لأفلاطون الذي وصف لدى الصوفية بالإلهي، تأثير أقوى من حيث إنه عزا للعالم المحسوس بسبب ما يطرأ عليه من كثرة وتغير ، قيمة تبدو هينة إذا ما قيس بعالم المثل والصور الكلية ، أما الأفلاطونية المحدثة التي امتزجت بالوحي ، فكان لها حظ وافر من التأثير على فكرة الطبيعة في الغنوص الصوفي .

وإلى هذا التراث اليوناني ، أضاف الصوفية في تصور الطبيعة ، لغة الوحي بعد أن أشربت طابع التلويح والرموز أهابوا فيها بالعيني المحسوس وبالذهني المجرد . وبواسطة هذه العناصر ، انتهى الصوفية في دور متأخر إلى إرساء تصور عرفاني للطبيعة ، نظفر به مكتملاً فيما عرف بوحدة الوجود التي آلت لديهم إلى نسق نتبين فيه ، سريان الحياة والجوهر الإلهي في الطبيعة جامدها وحيها ، ومحاولة لاستبطان العلو المحايث على هيئة مفارقة لا تدرك إلا بالكشف العرفاني ، وتحليلاً للعلاقة بين الوحدة والكثرة وبين الله والطبيعة ، وبناء كوزمولوجيا للعالم من حيث تصوره على نحو إنساني متشخص ، وبعبارة أخرى ، تصور الإنسان على نحو يشاكل العالم الكبير . ولا يخلو هذا التركيب على اي حال

من ارهاصات تاريخية سابقة نجدها في مذهب الهرامسة ، ومذهب القبالة في الثقافة العبرية القديمة * .

ويكشف تتبعنا لمفهوم الطبيعة في الغنوص الصوفي عن أنهم بعد أن ألموا بالتصور الأيوني للأوستيخيون ، أضافوا إليه تصورهم الخاص بالفاعل والمنفعل ، وصاغوه في نسق كوزمو لوجي أسقطوا عليه طابع التعشق الكوني الذي حللوه من خلال ما يسمى بالمحيل وتناكح العناصر المفضي إلى التوالد . وقد اعتبروا هذا التناكح الكوني بمثابة علم خاص بالتوالج الساري في كل شيء ، وهو كما يقول ابن عربي « علم الالتحام والنكاح ، ومنه حسي ومعنوي إلهي ، وأما التوالد والتناسل في الطبيعة ، فان السماء إذا أمطرت الماء ، وقبلت الأرض وربت ، وهو حملها ، فأنبتت من كل زوج بهيج » [1] وإذا كان الأمر على هذا النحو الذي يشف عن ظاهرة مؤداها تصور حركة الطبيعة باعتبارها إحالة متضايفة وتعشقاً وتوالجاً كونيين ، ليسا في واقع الأمر سوى نسق من الصياغة الرمزية لاسقاط الخصائص الإنسانية على الكون بضرب من التجسد والتشبه ، وتوسيع للبيدو الممتزج بالايروس ، بحيث تجاوز المفهوم الحيواني الضيق إلى مفهوم أكثر انبساطاً واستيعاباً ، فقد استرسل الصوفية في مذهبهم العرفاني ، مهيبين برموز النكاح والآباء والأمهات والتوالد . وفي هذا السياق عدوا « الطبيعة والهباء أخا وأختاً لأب واحد وأم واحدة ، جسم ظهر ، فكان الطبيعة الأب فان لهذه الأثلاج كان الهباء الأم فان

(*) فيما يتعلق بالهرمسية والقبالة راجع/ Kurt Seligmann, Magic, Supernaturalism and Religion, Britain, 1971.

١) الفتوحات/ السفر الثالث ، فقرات ، ٥٥ – ٥٧ – ص ١٠١ ، ١٠٣

فيها ظهر الأثر ، وكانت النتيجة الجسم ، ثم نزل التوالد في العالم الى التراب » (١) .

ويدل المصطلح من حيث الوضع على أن الصوفية حذقوا معرفة الفلسفة الأيونية والفلسفة الأرسطية القائلة بالهيولي والصورة ، وأنهم كانوا يعبرون عن الاصطلاح اليوناني بطريقة رمزية تشرب العيني المحسوس طابع التجريد الخالص . والذي يمكن استخلاصه من مذهبهم العرفاني ، أن الهباء حقيقة كلية انفعلت عن إرادة الله ، وأنه كما يقول ابن عربي ، بمنزلة طرح البناء الجص ليفتح فيه ما شاء من الأشكال والصور ، وأنه والواحد في معية جامعة ، وقد ذكر ابن عربي في الفتوحات ، أن أصحاب الأفكار — وهم الفلاسفة — يسمونه الهيولي الكلي ، وفي الهباء أو الهيولي ، كان العالم بالقوة والصلاحية ، ونلاحظ في البناء الغنوصي لفلسفة الطبيعة ، التوازي بين الجوهرة والهباء ، والتأكيد على التصور اليوناني للهيولي من حيث إنها مع كل صورة بحقيقتها ، وكذلك الهباء الذي لا ينقسم ولا يتجزأ ولا يتصف بالنقص ، فهو كالبياض في كل أبيض بذاته وحقيقته ، كما نلاحظ أن الصوفية تحدثوا عن تركيب ثلاثي متفاضل يجمع بين حقيقة الحقائق ، والهباء وهو أعلى ما يشبهها من المحدثات ، والنور الذي عدوه أنزل من الهباء في الشبه

---

(١) الفتوحات / السفر الثاني، فقرات ، ٤٩٠ ، ص ١٣٦ ، وراجع فيما يتعلق بمصطلح الهباء في الغنوص الصوفي، فصلة من مجلة اللسان العربي، المكتب الدائم للتعريب في المغرب وانظر أيضاً التهانوي/ كشاف اصطلاحات الفنون ط القاهرة ١٣٨٢ / ١٩٦٣ ، والتعريفات للجرجاني المطبعة الخيرية ١٣٠٦ هـ وراجع ابن عربي: رسالة في إصطلاح الصوفية؛ ضمن مجموعة رسائله ط حيدرآباد ١٩٤٨ ، ج ٢ . والملاحظ أن الهباء يرادف لدى الصوفية ما نعتوه بالسبخة ، ويناظر من ناحية أخرى في الفلسفة اليونانية الهيولي ، ومن مرادفاته في المصطلح الصوفي ، العنقاء ، سمي بذلك لأنه يعقل ولا وجود له في عينه ، ويرمز أيضاً الى روح القدس . Hylé, Matière, Esprit, Saint

بحقيقة الحقائق ، لأن النور صورة في الهباء ، كما أن الهباء صورة في حقيقة الحقائق [1] .

وقد بلغت العرفانية الصوفية أوجها في النظر إلى الطبيعة بحسبانها مفهوماً كلياً يأخذ دالة الثبات الكمي بحيث « لا تنقص بما ظهر عنها ، ولا تزداد بعدمه » على حد تعبير ابن عربي الذي فهم منه الكاشاني ، أن الطبيعة كلية معقولة لا تزيد ولا تنقص ولا تتغير بنقصان جزئياتها وكثرتها وتغيرها ، إذ الحقائق الكلية كلمات الله التي لا تبديل فيها [2]

وأما من ناحية الأسطقسات ، فقد ساير الصوفية لغة التنزيل ، لأنهم اعتبروا الماء أصل الأركان والعناصر والطبيعة بشكل عام ، وهو الجوهر الذي عده طاليس أساساً للكون .

وتدل الدراسات الميثيولوجية على أن هذا التصور الخاص بأسطقس الماء في فلسفة اليونان الطبيعية ، ثم في التصورات الكونية الواردة في العهد القديم وفي لغة القرآن ، وفي الحكمة العرفانية ، مسبوق تاريخياً برموز نظفر بها في أساطير مصر القديمة التي تصورت فيما يتعلق بالبدء الأول ، المحيط البدائي الذي طفا فوقه تل من الأرض يحمل أول كائن حي ، وفي أشهر الأساطير الأكادية المصوغة في شكل قصيدة تعرف باسم « أنوما — اليش » وفيها إشارة إلى المحيطات الأزلية « تيامات » و « ابسو » بوصفها أساساً للخلق الأول .

وفي الثيوصوفية الإسلامية امتزج عنصر الماء بتصورين أساسيين ، **الأول** الحياة المتغلغلة في الطبيعة بأسرها **والثاني** تصور مشتق من لغة الوحي

---

(١) انظر / الفتوحات : سفر أول فقرات : ٢٩ — ٣٠ — ٦٣٦ ص ، ٥٤/٥٥/ ٣٣٣ ، والسفر الثاني : فقرات : ٣٢٣ ، ٣٢٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ص/ ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

(٢) فصوص الحكم ، حكمة قدوسية في كلمة ادريسية ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

القرآني ، يحيل إلى صورة العرش الإلهي ، وفيما يتعلق بالتصور الأول ، يعلن ابن عربي أن سر الحياة سرى في الماء ، فهو أصل العناصر والأركان ولهذا جعل الله من الماء كل شيء حي ، وما ثم شيء إلا وهو حي ، وتبريراً لهذا التصور الخاص بالتيار الحيوي ، أهاب ابن عربي بلغة التنزيل التي ورد فيها أن الأشياء كلها في وضع تنزيه وتمجيد لله ، ولكن لا يفقه هذا التسبيح إلا بكشف إلهي [١] .

وربما تداعت إلى أذهاننا من خلال لغة ابن عربي تلك ، فلسفة برجسون التي تصور بواسطتها تيار الحياة الدافق ، سارياً في الأشياء كلها ، تدفعه سورة حيوية خالقة انقسمت في مسار التطور إلى سلسلتين تعبران عن الغريزة في سلسلة الحشرات ، وعن العقل في سلسلة الحيوانات الفقرية [٢] .

وأما فيما يتعلق بالتصور الثاني ، فاننا نلاحظ تداخلاً بين لغة الفلسفة ولغة الوحي ، وتأويلاً رمزياً من جانب الصوفية للتنزيل ، فالعرش الجسماني الذي يناظر في الغنوص الصوفي الفلك الأطلس ، تكون من الماء الذي طغى عليه وحفظه من تحته وهذا الماء هو المعبر عنه على حد الإشارة بالبحر المسجور ، لأن الماء إنما يئول إلى العقل الأول المرموز اليه بالدرة البيضاء وهو الذي ذاب اذ نظر اليه الحق ، ومن قبيل تبادل الأدوار في التعبير ، ماثل البحر المسجور الهيولي بوصفه ممتلئاً بالصور ، وعلى ماء

---

(١) فصوص الحكم ، حكمة غيبية في كلمة أيوبية ، ص ٢٦٠ .

(٢) راجع فيما يتعلق بهذا الموضوع/ الطاقة الروحية ترجمة د. سامي الدروبي ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ ، أ. بنروبي : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة ج ٢ وانظر لبرجسون كتابه :

Creative Evolution, Translated by, Arthur Mitchell, 1911.

الهيولي ظهرت صورة العرش ، كما بطن الهيولي بظهور صورة الأجسام فيهما [1] .

وقد ألم الصوفية في تركيب تصورهم للطبيعة بأربع مسائل رئيسية ، **الأولى** ، أنهم تناولوا الأسطقسات من خلال فكرتي واجب الوجود بذاته وواجب الوجود بغيره أو الممكن ، من حيث يمثل الأول طابع الكينونة المستقلة ، ويمثل الثاني طابع الوجود المستند في العين والتحقق إلى الواجب ، فالعالم والطبائع كلاهما مفتقران إلى الله في وجودهما وتأليفهما ، فليس للطبائع مرتبة السببية لأن العلية الفاعلة تئول إلى ما للجوهر الإلهي من صفات [2] .

والثانية أنهم تصوروا هذه الطبائع والعناصر في وضع تآلف وتناسق وانسجام كوني يشف عن حكمة إلهية اقتضت هذا النظام والترتيب ، وأودعت فيه مبدأ الفعل ومبدأ القابلية ، وذلك لأنه لما كان بعض الأركان منافراً للآخر بالكلية ، وبعضها منافراً لغيره بأمر واحد ، لذا رتبها الله في الوجود ترتيباً حكمياً لأجل الاستحالات [3] .

والمسألة الثالثة خاصة بما عرف في الغنوص الصوفي بالعشق الكوني في إطار تركيب يسمه تضايف يجمع بين الإحالة التي تمثل مرتبة الفعل ، والاستحالة التي تمثل مرتبة القابلية والانفعال ، ولقد سبق أن بسطنا هذه المقولة عندما تناولنا الجوهر الأنثوي ، وفي هذا السياق يقرر ابن عربي أن الأرواح كلها آباء وأن الطبيعة أم لما كانت محل الاستحالات ، وبتوجه

---

(١) انظر / فصوص الحكم ، حكمة غيبية في كلمة أيوبية ، ص ٢٦٠

(٢) انظر / الفتوحات ، السفر الأول ، فقرة ٤٥٤ ، ص ٢٥١ ، ٢٥٢

(٣) انظر / السفر الثالث ، فقرة [illegible] ، ٣[illegible] ، ٣١٢ [illegible]

الأرواح على الأركان التي هي العناصر القابلة للاستحالة والتغير ، تظهر المولدات [1] .

ولقد أسس الغنوص الصوفي علاقة وطيدة بين مقولة المحيل والمستحيل ومقولة النظام والترتيب والانسجام بين العناصر والأركان ، إذ انفعلت اليبوسة عن الحرارة ، وانفعلت الرطوبة عن البرودة ، ثم إن الجوهر الإلهي نظم الطبائع الأربع ، فضم الجرارة إلى اليبوسة ، ومن خلال ما بينهما من فعل وانفعال تولدت النار ، وضم البرودة إلى اليبوسة فكان التراب ، ثم حدث بين السماء والأرض بعد أن انفتقا ، ركنان ، الماء الذي تولد من تفاعل البرودة والرطوبة ، والنار التي نتجت عن الحرارة واليبوسة ، ثم حدث الهواء ما بين النار والماء [2] .

أما المسألة الرابعة فتدور على تصور الحركة والتغير في الطبيعة كلها وقد نظر في الغنوص الصوفي إلى التغير الناشيء عن الحركة ، على أنه بمثابة سفر لا ينتهي ولا يسكن ، « فالأفلاك لا تزال دائرة ولو سكنت لبطل الكون ، وسياحة الكواكب في الأفلاك سفر لها ، وحركات الأركان الأربعة وحركات المولدات في كل دقيقة بالتغيير والإستحالة في كل نفس » [3] .

وقد أضاف الغنوص الصوفي إلى هذه المسائل الرئيسية تصوراً خاصاً بمفهوم القدم من حيث ما يدل على سلب الزمان وفي هذا السياق يذكر ابن عربي أن « طائفة قالت ، القدماء أربعة ، الباري والعقل والنفس والهيولي ، وقالت طائفة ، القدماء ثمانية ، الذات والسبع الصفات ،

---

(١) انظر / السفر الثاني ، فقرة ٤٧٨، ٣٠٩ .

(٢) انظر السفر الثاني فقرة ٣٥٠ ، ص ٢٣٩ ، السفر الثالث، فقرات ٤٧٧ — ٧٨ — ٧٩/ ص ٨٠ ، ص ٣٤٦ ، ص ٣٤٨ .

(٣) كتاب/ الإسفار عن نتائج الأسفار ، ضمن مجموع رسائل ابن عربي ، الجزء الثاني.

وقالت طائفة ، ما ثم قديم إلا واحد هو الحق ، وقالت طائفة بهذا القول وزادت معنى — يسمى حقيقة الحقائق ، وهي لا موجودة ولامعدومة ، ولا محدثة ولا قديمة ، ولكنها في القديم قديمة وفي المحدث محدثة ، تعقل ولا توجد بذاتها»[1] .

ومما يتمم صورة الطبيعة في الغنوص الصوفي ، هذا التصور الخاص بالتطابق والتماثل بين الإنسان والطبيعة ، وهو تماثل له ما يناظره في حكمة الهرامسة العرفانية ، وفي الغنوص اليهودي الذي حفلت به كتب القبالة ، بل إننا نجد بواكيره فيما زخرت به الأساطير القديمة من رموز تصورت الإنسان على هيئة الكون وامتثلت الكون على نحو إنساني .

والحق أن هذا التناظر ليس له ما يبرره سوى ما في الإنسان من ميل موروث إلى أن يتصور الأشياء بله الإله على نحو حافل بالتشخيص والتجسيم وإننا لنظفر عند ابن عربي بهذه البذور الكوزمولوجية التي نماها من بعد عبد الكريم الجيلي في شكل نظرية خاصة بالإنسان الكامل ، وان شئنا تحديداً أدق قلنا إن اخوان الصفا ألموا في مذهبهم التلفيقي بهذا التماثل بين الإنسان والطبيعة .

وفي رسالة « الإسفار عن نتائج الأسفار» ، ألمع ابن عربي إلى شيء من ذلك مستقصياً أوجه المناظرة بين الأرض وطبقاتها والعالم العلوي ، وما فيه من سموات وكواكب سيارة وبين قوى الإنسان الجسمية وصفاته المعنوية وما زود به من آلات الإدراك الحسي ، وذلك في قوله « فلما كملت الأرض البدنية وقدر فيها أقواتها وحصل فيها قواها الخاصة كالقوة الجاذبة والهاضمة والماسكة والدافعة والنامية والمغذية ، وفتقت

---

(١) كتاب الازل ضمن مجموع رسائل ابن عربي ، الجزء الأول .

طبقاتها السبع من جلد ولحم وشحم وعرق وعصب وعضل وعظم ، استوى السر الإلهي الساري فيه النفخ الروحي إلى العالم العلوي من البدن .... ففتق فيه سبع سموات ، سماء الفكر وسماء العقل وسماء الذكر وسماء الحفظ وسماء الوهم ، وأوحى في كل سماء أمرها ، وهو ما أودع في الحسي من إدراك المحسوسات .... وخلق في كل سماء كوكباً سابحاً في مقابلة الكواكب السيارة تسمى صفات وهي الحياة والسمع والبصر والقدرة والإرادة والعلم والكلام » [1] .

وكثيراً ما كان ابن عربي يلح على هذا التطابق بين الإنسان الصغير والإنسان الكبير ، حتى إنه ليذكر في رسالة من رسائله « أن اللطف لم يزل سارياً في الموجودات ، من المعدن والحيوان والنبات ، حتى وجد الإنسان جامعاً لطائف الأكوان ، فكان آخر الموجودات بصورته وأولها بمعناه ، فهو قطبها الذي عليه مدارها ، ورمزها الذي إليه إشارتها ، ومطلبها الذي اليه انتهاء غايتها » [2] .

ومن الجدير بالذكر أن الغنوص الصوفي أحال في تركيب الطبيعة على عناصر أسطورية وأخرى لا أسطورية ، وخلص إلى بنية تضايفت فيها هذه الخصائص المتقابلة ، وفي هذه البنية نلاحظ من ناحية الوضع اللاأسطوري الإهابة بشيء من علم الفلك في إطار التعرف على نظام الكواكب والنجوم والبروج والإلمام بقسط من الفلسفة الطبيعية الخاصة بالإسطقسات ، والوقوف على مبدأ التطور في الخلق ، وتأكيد ناموس الحركة وما تقتضيه في عالم الظواهر من صيرورة

---

(١) كتاب الاسفار عن نتائج الأسفار ، ضمن مجموع رسائل ابن عربي ، الجزء الثاني .

(٢) ابن عربي ، كتاب مرآة المعاني في ادراك العالم الانساني ، مخطوط بدار الكتب (٣١) مجاميع ٣٩٢/٣٩٣ ، وراجع أيضاً/عبد الكريم الجيلي ، الانسان الكامل في معرفة الاواخر والأوائل ، وانظر أيضاً ، الباب الأول من هذه الرسالة « مستويات الرمز » .

وتغير ، وتصور ما يسمى بمعدل الثبات الكمي في مادة الطبيعة ، وتفهم الهليومورفية الخاصة بالهيولي والصورة ، وادراك ما في الطبيعة من انسجام وتدرج يبدأ مما نعته الصوفية بحقيقة الحقائق ويتنزل في فيض ونظام إلى سائر الموجودات والمولدات .

أما من حيث العناصر الأسطورية ، فقد أهاب الصوفية في تصور الطبيعة بقسط وافر من التنجيم وعلم طبائع الحروف والأعداد في إطار الكشف عما للأفلاك من تأثير على حيوات الأفراد والأمم وأحداث التاريخ ، كما أخذوا في استقصاء أوجه المشاكلة بين الكون الأصغر والكون الأكبر في سياق سباعي متناظر يضم السموات والأرضين بطبقاتهما ، ويضيف اليهما في تواز تام ، ما زود به الإنسان من خصائص مادية وقوى روحية .

وفي هذه اللوحة التخطيطية الخاصة بالطبيعة ، استعان الغنوص الصوفي بروابط مشتقة من الأيونية والهليومورفية وبعض التصورات الإسلامية كالعرش والكرسي والسدرة ، محيلاً في ذلك كله على رمزية ثيوصوفية .

وليس أدل على هذه اللوحة التي جمعت الطبيعة فيها بين الأسطورة واللاأسطورة من تصور الجيلي الذي فصله في كتابه « الإنسان الكامل » إذ نقع في تصوراته على مبدأ خلق العالم من العماء الذي يرادف لدى الصوفية الكنز المخفي وحقيقة الحقائق والدرة البيضاء التي نظر الحق إليها فذابت وتموجت ، فخلق منها طباق السموات وطباق الأرضين والبحار السبعة المحيطة بالأرض .

أما سماء الدنيا فكوكبها القمر وملكها اسماعيل ، وفيها سكن آدم لأنه روح العالم الدنيوي ، وهي مخلوقة من حقيقة الروح ، وكوكبها مظهر الاسم « الحي » وفي السماء الثانية وملكها « نوحائيل » يقيم الملائكة

الممدة لأهل الصنائع ، وقد خلقت هذه السماء من الحقيقة الفكرية فهي بمثابة الفكر للإنسان ، أما السماء الثالثة فملكها « صورائيل » وهي محل عالم المثال لأنها جبلت من حقيقة الخيال ، وهكذا يمضي الجيلي في تقصي التركيب السباعي فيوازي بين السماء الرابعة التي كوكبها الشمس وبين القلب الإنساني والمخلوقات العنصرية ، ويجعل الوجود بأسره مرموزاً في قرص الشمس التي هي نقطة الأسرار ودائرة الأنوار ، وفي هذا التصور الغنوصي للشمس نلاحظ كيف تغلغلت أسرار الديانة المصرية القديمة التي أشربت الشمس رموزاً وفيرة .

ويطابق الجيلي في تصوره الطبيعة على نحو انساني وفي تصوره الإنسان على نحو كوني بين السماء الخامسة والوهم وبين السادسة والهمة ، وبين السابعة ونور العقل الأول . وينتهي هذا التركيب التصاعدي بالفلك الأطلسي الذي يستقر عليه الكرسي الأعلى ، وأما عرض هذا الفلك فانه سدرة المنتهى موطن الملائكة الكروبيين ، ويناظر هذا التركيب التصاعدي ، تركيب آخر تنازلي خاص بطبقات الأرض السبع ، وفيه تماثل الطبقة الأولى أرض النفوس ، والطبقة الثانية أرض العبادات ، والثالثة أرض الطبع ، والرابعة أرض الشهوة ، والخامسة أرض الطغيان ، والسادسة أرض الإلحاد ، والسابعة أرض الشقاوة ، وهي سطح جهنم ، خلقت من سفليات الطبيعة .

ويؤذن تصوير الجيلي البحار السبعة باشارات ورموز صوفية وأخرى أسطورية نظفر بها في حديثه عن ماء الحياة ، وهو البرزخ ومجمع العذب الفرات ، والملح الأجاج ، وهذا الماء هو الذي شرب منه الخضر فتأبد في الحياة ولهذا الرمز الأسطوري ما يماثله في أساطير الثقافات القديمة ، بل انه يكاد يكون عاماً في تراث الإنسانية الشعبي . ومما يتم أسطورية الطبيعة في هذا السياق ، قول الجيلي ، وفي ماء الحياة ، البهموت وهو

حوت جعله الله حاملاً للدنيا وما فيها ، ولما بسط الله الأرض ، جعلها على قرني ثور يسمى البرهوت ، والثور على ظهر الحوت . [1]

ومما يتمم تصور الطبيعة الغنوصية الصوفية ، العلاقة بينها وبين الجوهر الإلهي ، وهي علاقة آلت لدى الصوفية إلى ضرب من وحدة الوجود وليست فكرة الوحدة الوجودية هذه « وليدة التاريخ المتوسط أو الحديث وإنما تصعد إلى الفكر القديم شرقياً كان أو غربياً ، فعرفت لها صور في البراهمية والكونفوشية كما بدت لها مظاهر في الأيونية ، وأوضح ما تكون لدى الرواقيين والأفلوطينيين ، وأساسها نزعات دينية واتجاهات صوفية لا تسلم إلا بما هو الهي وروحي ، ثم عمقتها نظرات فلسفية وبحوث عقلية تحاول أن توفق بين الواحد والمتعدد وأن تربط اللانهائي بالنهائي والمطلق بالنسبي » [2] .

وتنحل ميتافيزيقا الوحدة عند الصوفية إلى تركيب الموجود على نحو ثنائي من حيث التجلي ، بيد أن هذه الثنائية المحيلة إلى المظهر ، ترتفع بواسطة الجوهر الواحد ، فلا تعين الموجود من جهة الإطلاق واللاتقيد ، وتعينه من حيث التقيد والتلبس بالصور ، وجهان لحقيقة بسيطة واحدة .

« وحقيقة الوجود المطلق في مذهب الوحدة مع اطلاقه وعمومه واحاطته بكل الموجودات ، أنه موجود بالذات ممتنع عدمه ، فليس

---

(١) انظر / الجيلي ، الانسان الكامل ، الجزء الثاني ، الباب الثاني والستون في السبع السموات وما فوقها والسبع الأرضين وما تحتها والسبع البحار وما فيها من العجائب والغرائب ومن يسكنها من انواع المخلوقات .

(٢) محيي الدين عربي / الكتاب التذكاري ، انظر مقالا للدكتور ابراهيم بيومي مذكور (وحدة الوجود بين ابن عربي واسبنيوزا) ص ٣٦٨ / ٣٦٩ ، وانظر أيضاً في الكتاب السابق مقال الدكتور محمد مصطفى حلمي (كنوز في رموز) ٣٧ / ٦٦

الموجود من الحقيقة في جميع مراتب الموجودات مع تكثرها وتعددها إلا الوجود المطلق ، وما سواه من الماهيات ، فهو له عينات وتلبسات ، والكثرة والتعدد ليسا إلا في الظهورات »[1] .

وهكذا آلت كثرة المظاهر والتعينات إلى وحدة الظاهر فيها ، وهو ما به تعينت الأشياء التي نظر إليها في العرفانية الصوفية بوصفها عدماً لا يعني سلباً خالصاً لكونها موجودة ، وإنما تنحل عدميتها إلى أنها امكان عارض فليس من لوازم ماهيتها الوجود ، لأنها مستندة في التعيين والظهور إلى الواجب الذي تتحد فيه الماهية والوجود .

وها هنا نعاين الكثرة والوحدة في وضع تضايف ينكشف معه للصوفي عيان ثيوفاني يشاهد بواسطة الوحدة في الكثرة المنبثقة في الطبيعة ، والكثرة مجموعة في وحدة الجوهر ، فعالم الطبيعة على حد قول ابن عربي « صور في مرآة واحدة ، بل صورة واحدة في مرايا مختلفة »[2] .

والذي يمكن فهمه من مذهبهم أنهم لم ينكروا المحسوس في تنوعه وكثرته وتخارجه ، وإنما أنكروا أن يتعدد الوجود لأنه حقيقة واحدة ليس خارجها شيء ، وهذا التعدد في واقعيته « لا يوجب تعدداً في ذات الوجود كما أن تعدد أفراد الإنسان ، لا يوجب تعدداً في حقيقة الإنسان »[3] .

---

(١) بهاء الدين عبد الصمد العاملي / الوحدة الوجودية ، مطبعة كردستان العلمية ١٣٢٨ هـ ، ص ٣٠٤ .

(٢) ابن عربي / فصوص الحكم ، فص حكمة قدوسية في كلمة ادريسية ، وراجع شرح الكاشاني لعبارة ابن عربي في قوله « (ص ٨٣) الصور المتضادة الكيفيات في مرآة الطبيعة الواحدة ، كما ان الطبيعة وسائر حقائق العالم ، صور مختلفة التعينات في مرآة واحدة هي الوجود الحق الواحد المطلق ، ويعني هذا ظهور الوجود الواحد الحق في مرايا الحقائق والأعيان » .

(٣) الوحدة الوجودية ، ص ٣٠٥ / ٣١٠ .

وليست وحدة الوجود لدى الصوفية بمعزل عن مذهبهم في التجلي والظهور الإلهي في أشكال الطبيعة المتنوعة ، وتحيل هذه العلاقة بين الوحدة والتجلي الإلهي في صور العالم ، إلى تصور خاص بالجوهر والصفات فالجوهر واحد وان تعددت صفاته ، وهكذا الشأن في الحقيقة الوجودية من حيث إنها الديالكتيك الذي يجمع بين الوحدة والكثرة ، والقدم والحدوث والعلو والمحايثة ، والتنزيه والتشبيه ، وغير ذلك من المتقابلات التي تضم المطلق والمقيد واللامتعين والمتعين .

ومما يؤكد العلاقة بين الوحدة الوجودية ومذهب التجلي في الغنوص الصوفي ، ما ذهب إليه ابن عربي من أن نسبة الحق لما ظهر من صور العالم نسبة الروح المدبر للصورة ، ومعنى هذا أن العالم أو الطبيعة في مجموعها صورة واحدة روحها وحقيقتها الله ، وقد استخلص ابن عربي من هذه المقدمة أن الحق محدود بكل حد ، لا من حيث الإطلاق ولكن من حيث تجليه في صور العالم المختلفة ، ، وهذه الصور لا تنضبط ولا يحاط بها ، ولا يعلم حدود كل صورة منها ، ولذا يجهل حد الحق ولا يعلم إلا بعلم حد كل صورة ، ولما كان العلم بصور العالم محالاً من حيث إنها لا تتناهى ، كان العلم بحد الحق من باب المحال [1] .

وفي ضوء ما سبق يمكن ان نتعرف على حقيقة العلاقة بين الله والعالم أو الطبيعة في مذهب وحدة الوجود كما نظفر به في الغنوص الصوفي . والحق أن هذه العلاقة تنحل إلى ديالكتيكية تستقطب العينية والمغايرة والهوية والسوية في سياق ما يسميه الصوفية بمستويات الحقيقة الوجودية من حيث ظهورها للعيان في وضع نسب واعتبارات واضافات .

وإلى هذه العلاقة الديالكتيكية أشار ابن عربي بما وصفه بالأمر

---

(١) انظر / الفصوص ، فص حكمة سبوحية في كلمة نوحية ، ص ٥٧

الإلهي من حيث ما يبدو خالقاً ومخلوقاً ، «فالأمر الخالق المخلوق ، والأمر المخلوق الخالق ، كل ذلك من عين واحدة ، بل هو العين الواحدة والعيون الكثيرة» (١) .

ومن قول ابن عربي السابق ، فهم الكاشاني أن ليس الطبيعة وما ظهر منها إلا العين الأحدية التي هي حقيقة الحق ، وأن الهوية ظهرت بصورة الهاذية ، كما ظهرت الهاذية بصورة الهوية ، فهو هذا وهذا هو طرداً وعكساً (٢) .

ولا نسمع هذه اللغة إلا ويتداعى إلى أذهاننا ما عبر عنه أريجين في الغنوص المسيحي بالطبيعة في مستويات أربعة تضم طبيعة قديمة خالقة ، وطبيعة مخلوقة خالقة ، وطبيعة مخلوقة غير خالقة ، وطبيعة لا مخلوقة ولا خالقة وما وصفه اسبنيوزا بالطبيعة الطابعة التي تعادل الجوهر Substance الذي قصد به علته ذاتة (واجب الوجود) وهو ما لا يفتقر في تصوره إلى تصور شيء آخر ، والطبيعة المطبوعة التي تعادل ما للجوهر من أحوال ويبدو أن تصور العلاقة بين الإله والطبيعة على صعيد تبادل دوري بين خالق ومخلوق وطابع ومطبوع وناقش ومنقوش على حد تعبير الجيلي ، من التصورات المشتركة بين بعض فلاسفة العصور الوسطى ممن تأثروا بنزعات دينية ولاهوتية وبين الحكماء العرفانيين ذوي النزعات الغنوصية .

وهكذا تؤل العلاقة بين الله والطبيعة إلى عينية وهوية وإلى مغايرة وسوية ، أما العينية فلأن الله عين الأشياء وعين الطبيعة الكلية في محايثة تامة ، لكن هذه الهوية ينظر إليها في الغنوص الصوفي باعتبار نسبة وإضافة يكشف عنها أنه لا وجود للأشياء ولا للطبيعة إلا من حيث تلي موجدها ،

---

(١) فصوص الحكم/ فص حكمة قدوسية في كلمة ادريسية ، ص ٨٢

(٢) المراجع السابق/ ص ٨٢ .

فلا وجود للأشياء ولا للطبيعة مستقل بذاته إذ المتعينات كلها مستندة في تعينها إلى أحدية الجوهر الإلهي الذي هو الوجود الخالص منعكساً في تجل وظهور تامين على الأشياء التي لا وجود لها غير الوجود الإلهي .

وأما السوية والمغايرة فباعتبار مفارقة الله وبينونته وعلوه على الطبيعة وإطلاقه في لاتعين خالص ، فالعالم في وضع تغاير ولا تغاير بالنسبة لله ، والعالم من حيث واحديته وكليته هو الله ، أما من حيث مظاهره المتخارجة وصوره المتكثرة فإنه العالم .

والحق أن العرفانية الصوفية أميل إلى القول بالمحايثة في مذهب الوحدة الوجودية ، يدل على ذلك قول ابن عربي « إنه عين الأشياء ، والأشياء محدودة وإن اختلفت حدودها ،....فهو الساري في مسمى المخلوقات والمبدعات ، ولو لم يكن الأمر كذلك ، لما صح الوجود ، فهو عين الوجود ، ... فالعالم صورته وهو روح العالم المدبر له » [١] .

وقوله « ....فقل في الكون ما شئت ، إن شئت قلت هو الخلق ، وإن شئت قلت هو الحق ، وإن شئت قلت هو الحق والخلق ، وإن شئت قلت لا حق من كل وجه ولا خلق من كل وجه ، وإن شئت قلت بالحيرة في ذلك » [٢] .

وإذن فقد آلت العلاقة بين الله والطبيعة إلى تضايف متبادل يناظر في وحدة الوجود إحالة الكثرة إلى الوحدة ، والوحدة إلى الكثرة ، وهذا ما نلاحظه في الغنوص الصوفي وفي تراث المتفلسفة من أتباع الأفلوطينية المحدثة ، أعني أن الوحدة لا تئول إلى حد واحد بل إلى حدين متضايفين في حركة ديالكتيكية يزيدها الوجدان الصوفي خصوبة وامتلاءاً إذ يعاين

(١) فصوص الحكم/ فص حكمة أحدية في كلمة هودية ، ص ١٦٠
(٢) المرجع السابق/ ص ١٦٣

العارف لدى هذا الوصيد الإله في الطبيعة والطبيعة في الإله ، « بحيث لا يكون أحدهما مانعاً عنده عن شهود الآخر » [1] .

وعلى هذا النحو التبادلي تتضايف الكينونة والصيرورة والمتعالي والمحايث والمطلق والمتعين واللانهائي والنهائي والكلي والجزئي ، بحيث ينكشف كل طرف من المتقابلات في الآخر انكشافاً عاينه العرفاء من الصوفية وصاغوه في قالب من الشعر الغنائي الحافل بالرموز التي تعلمنا كيف نقرأ شفرة الوجود .

٤ ـ رمز الطبيعة في الشعر الصوفي

إحتفى الشعر العربي منذ عصره الأول بالطبيعة أيما احتفاء ، فتغنى بها الشعراء ووصفوا مظاهرها المتنوعة . وفي هذا الشعر الوصفي نلاحظ سمتين جوهريتين ، تحيل الأولى منهما إلى روية الشاعر الجاهلي الطبيعة في إطار بيئة صحراوية رعوية ، وترينا الثانية امتزاج بعض الصور الشعرية بمظاهر الحياة المترفة التي تسرب شيء منها إلى العرب عن طريق الرحلات التجارية والاتصال بمدنيات الأمم المجاورة .

ومن حيث السمة الأولى ، حفل الشعر الجاهلي بوصف الطبيعة حيها وجامدها في لغة شعرية تشبثت بالمحسوس الذي يلائم التركيب النفسي والإدراكي والعاطفي للعربي القديم . ومعنى هذا أن الشعراء لم يتجاوزوا

(١) عبد الغني النابلسي / القول المتين في بيان توحيد العارفين المسمى نخبة المسألة ط ١٣٤٤ / ١٩٢٦ ، ص ٥٥ وانظر فيما يتعلق باتجاهات المفكرين المسلمين من اتباع الأفلوطينية المحدثة : د . عبد الرحمن بدوي / أفلوطين عند العرب ط ١٩٦٦ .

العيني والمباشر المحسوس إلى تركيب رمزي يتصل بالمجرد من خلال التيار الخيالي المتمثل في الطابع الحسي للصور والأشكال .

وفيما يتعلق بمظاهر الطبيعة الجامدة ، وصف الشعراء الدمن البالية والطلول الدارسة التي تغير معالمها وتطمسها سوافي الرياح ، والصحراء المترامية وقد تطابقت مع الأفق الممتد في تماس والتحام ، والجبال الرعن تتنوع ألوانها بين جدد بيض وحمر وسود .

أما الطبيعة الحية الزاخرة بالحركة فإننا نظفر بها في كف السحاب المتراكم تسوقه زواجر الريح بعد جفاف ومحل ، فيخرج من خلاله الودق وشآبيب المطر ، فإذا الأرض رابية مهتزة بالكلأ والنبات ، كما نلم بالطبيعة الحية في وصفهم ما كانوا يحملون عليه من أجمال ونوق وأفراس، حرص الشعراء على وصفها بضرب من الليل اللضعضوي ، والهوام والزواحف والوعول الجبلية والآرام وكلاب الصيد والبقر الوحشي وحمر الوحش والآساد والضبع والسباع وما كان ينشب بين الأليف المستأنس ، والمتوحش الضاري من صراع ومقاومة .

وبهذه المظاهر المتنوعة التي تشخص عوالم الإنسان والحيوان والنبات امتزجت صور أخرى ألم الشعراء الجاهليون بها من خلال اتصالهم بمدنيات الأمم المجاورة ، وإننا لنتعرف على هذا التأثر في صور تعكس شيئاً من نعومة الحياة ورخاوتها ، كالعطور الشذية والأشربة المعتقة والأنبذة المختلفة الأنواع والمرايا الصقيلة ، والثياب الناعمة الشفيفة المنسوجة من الديباج والحرير ، وأدوات الزينة من عقود وأساور وأقراط مرصعة بالمعادن والأحجار الكريمة .

وإلى مظاهر البداوة ومظاهر المدنية ، أضاف الشعراء — متأثرين بالملاحة التجارية ، وصف السفن الجارية والبحار المتموجة ، كما ألموا

ببعض مظاهر الحياة التي كانت فاشية بين الرهبان المقيمين في الأديرة والصوامع .

والحق أن شعر الوصف في تلكم الحقبة ، لم يتعد إدراك العربي الطبيعة على نحو حسي مباشر . وإننا لنتبين في العصرين الأموي والعباسي ازدهار شعر الطبيعة الوصفي الذي حرص على وصف مظاهر الطبيعة كما عرفها الجاهلي ، مضيفاً إليها أشكالاً مستحدثة تسربت من مدنيات الشعوب المغزوة والبلاد المفتوحة ، بيد أن سمة المحسوس المباشر بقيت على حالها الأول وإن امتزج بعض هذا الشعر الوصفي بشيء من العواطف والمشاعر الذاتية .

ولقد كان لما شاع في البيئة العربية إبان العصر العباسي من رفاهة وترف وبذخ ظهرت آثاره في طرز المعمار والملابس ، وفي الكلف بشراء العبيد والجواري ، والولع بالموسيقى والرقص والغناء أثر مباشر في الشعر الوصفي الذي احتفى بمظاهر الطبيعة الحية ومزجها إن في شعر المغاربة أو في شعر المشارقة بمظاهر جامدة مشتقة من طبيعة مشعة براقة تتمثل في المعادن والأحجار الكريمة ، وأخرى نفاذة آسرة نظفر بها في فتيت المسك والمز وأعواد الند وما توحي به من إخساس مسكر ، ولم تكن المرأة بمعزل عن سياق الطبيعة في الشعر العربي عامة ، وفي الشعر الصوفي خاصة ، وهذا ما سوف نقف عليه من خلال ما سنسوق من نماذج .

ففيم إذن اختلف شعر الطبيعة لدى الصوفية عن الشعر التقليدي الموروث ؟ لقد أهاب المتصوفة كما فعلوا بشعر الغزل الذي تحول لديهم إلى مكافىء رمزي لأسرار غنوصية تدور على الحكمة المقدسة والتجلي الإلهي في الصور ، والتضايف بين الفعل والانفعال ، بنسق رمزي أشرب الكون تصوراً لواحدية الوجود ، سواء في شكلها الميتافيزيقي المجرد ، أو في مظهرها الوجداني المتدفق بالصور والمجازات .

ويئول هذا الذي ذكرناه ، إلى فرق جوهري يحيل على اختلاف أساسي بين نمطين ، الأول عيني حسي خالص في وضع لا تجاوزي ؛ والثاني عيني حسي لكنه ترنسندنتالي ، يتعالى بواسطة الكيف الحسي الخيالي ، إلى تركيب شهود عياني لسريان الألوهية في الطبيعة التي تحولت من خلال الموقف الروحي والتشكل الغنوصي للتجربة الصوفية في إهابتها بالعلو المحايث ، إلى شفرة أو شفرات يقرأ الصوفي فيها بضرب من الكشف ، لغة ذات حدين إحاليين ، أحدهما حسي فزيائي والآخر روحي إلهي ، والحق أن رمز الطبيعة لم يكتمل إلا في دور متأخر ، وهو من هذه الوجهة لا يكافىء تاريخياً البناء الرمزي الخاص بالأنثى ، إذ كان لا بد من أجل أن يتشكل هذا الرمز ويتخلق ، من إرهاصات وبواكير ، اكتملت من بعد واستقرت واتضحت معالمها في مذهب الوحدة ، سواء كانت وحدة وجود أو وحدة شهود .

ومن مظاهر التعبير الشعري المرموز عن وحدة الوجود ، التعبير عن وحدة الفاعل ، وفي هذا السياق نظفر بأبيات لابن الفارض ، ضرب فيها المثل بخيال الظل ومقامات الحريري ، ففي خيال الظل يظن من لا معرفة عنده أن حركة الأشكال والتصاوير ، إنما هي من أنفسها ، وأما العرفانيون فيعلمون أن وراء الستائر من يدفع هذه الأشكال ، فهي إنما تتحرك بفعل واحد حركات مختلفة ، ويذكرنا هذا المثل بما ساقه أفلاطون في « الجمهورية » متعلقاً بصورة الكهف . وفي مقامات الحريري نرى السروجي يتلون بصور مختلفة وأشكال متباينة ، وهو من ورائها واحد محيط إحاطة النفس بقواها وصفاتها .

ويسوق ابن الفارض هذه الأمثال على حد الرمز إلى أن الأشياء المتعينة لا وجود لها من ذاتها ، وإنما وجودها قائم بالواحد ، وفي ذلك يقول من التائية :

تأمّلْ مقاماتِ السّروجيّ واعتبرْ ... بتلوينه تحمدْ قبولَ مشورتي
وتدرِ التباس النفس بالحسّ باطناً ... بمظهره في كلّ شكلٍ وصورةِ
وطيفُ خيالِ الظلّ يهدي إليك في ... كرى اللهوْ ما عنه الستائرُ شُقّتِ
ترى صورةَ الأشياء تجلى عليك من ... وراء حجاب اللبس في كلّ خلعةِ

وتعد وحدة النفس عند ابن الفارض وعند غيره من الصوفية تمثيلاً رمزياً لوحدة الوجود ، فالنفس أو الأنا واحدة من حيث تعينها الذاتي ، إلا أنها تضم صفات وقوى وأفعالاً وشئوناً كثيرة ، وهذه الكثرة موجودة في النفس الواحدة ، والنفس الواحدة سارية فيها ومحيطة بكل ما يصدر عنها ، وكما التبست النفس الواحدة بصور الحس المتنوعة ، التبس الوجود الواحد بالأشياء فظهر في كل عين .

ومن مظاهر التباس النفس بصور المحسوسات وهي واحدة في عينها : أن الإنسان لا يرى إلا نفسه في المرآة عند انعكاس الأشعة المنبعثة من بصره المحيط بالمرآة ، ولا يسمع إلا صداه إذا ما أصغى لرجع صوته ، وليس غير نفس الإنسان من يهدي إليه علوم الأحداث الماضية والمقبلة فيما يرى من أحلام ، ولو تجرد الإنسان في اليقظة من شواغل الحس ، لرأى نفسه الواحدة متجلية في صفاته الكثيرة ، ولشاهد هذه الصفات المتخارجة في النفس الواحدة ، وفي هذا المعنى قال ابن الفارض من التائية :

وشاهدْ إذا استجليتَ نفسك ما ترى ... بغيرِ مراءٍ في المرايا الصقيلةِ
أغيرُك فيها لاحَ أمْ أنتَ ناظرٌ ... إليك بها عند انعكاسِ الأشعةِ
وأصغِ لرجع الصوتِ عند انقطاعه ... إليك بأكنافِ القصورِ المشيدةِ
أهل كل من ناجاك ثمّ سواك أمْ ... سمعتَ خطاباً عن صداك المصوّتِ
وقلْ لي مَنْ ألقى إليك علومَهُ ... وقد ركدتْ منك الحواس بغفوةِ
فأصبحتَ ذا علم بأخبار من مضى ... وأسرارِ من يأتي مُدلاً بخبرةِ

وما هي إلا النفس عند اشتغالها بعالمها عن مَظْهَرِ البشريّةِ
تجلّتْ لها بالغيب في شكلِ عالمٍ هداها إلى فهم المعاني الغريبةِ
ولو أنها قبلَ المنامِ تجرّدَتْ لشاهَدَتْها مثلي بعينٍ صحيحةِ

وكما رمز الصوفية بوحدة النفس لوحدة الوجود ، رمزوا إلى هذه الوحدة بالفاعل الواحد الذي احتجب بالأسباب فإذا أزال ذلك الواحد الستر كالمشعبذ ، لم ير غيره فاعلاً ، ولم يبق شك في أن الأفعال الظاهرة أفعاله وعندئذ يهتدي العارف إلى وحدة الفعل الإلهي في إحاطته وجمعه بين المتقابلات (1) .

ولقد صور ابن الفارض وحدة الوجود ووحدة الفاعل متجلية في مظاهر الوجود المتضادة وأشكاله المتقابلة من طير ونياق وسفن وأسماك وضواز كما صور هذه المتقابلات في التحامها وتصارعها طلباً للبقاء وتحقيقاً لمبدأ إرادة القوة وإرادة الحياة ، فقال في التائية الكبرى :

ترى الطيرَ في الأغصان يطْربُ سجعها بتغريد ألحانٍ لديك شَجيّةِ
وتعْجَبُ من أصواتها بلغاتها وقد أغربَتْ عن ألسن أعجميّةِ
وفي البرّ تسْري العيسُ تخترق الفَلا وفي البحر تجري الفلك في وَسط لجّةِ
وتنظر للجيشين في البرّ مَرّةً وفي البحر أخرى في جموع كثيرة
فمن ضاربٍ بالبيض فتكاً وطاعنٍ بسُمْر القنا العَسّالةِ السّمْهَرِيّةِ
ترى ذا مغيراً باذلاً نفسهُ وذا يولّي كسيراً تحت ذلّ الهزيمةِ
وتطرَحُ في النّهْرِ الشّبّاكَ فتُخرج السماكَ يدُ الصيّاد منها بسرعةِ
ويحتال بالأشراك ناصبها على وقوع خماص الطير فيها بحبّةِ

(1) انظر / الوجوه الغر في معاني نظم الدر ، ج ٢ ص ٢٠١ ، ٢٠٢

ويكسرُ سُفنَ اليمّ ضاري دوابّه ... وتظفرُ آسادُ الشّرى بالفريسَة

ويصطادُ بعضُ الطيرِ بعضاً من الفضا ... ويقنصُ بعضُ الوحشِ بعضاً بقفرَة

وفي الزمن الفرْد اعتبرْ تلقَ كلّ ما ... بدا لك في مُدّةٍ مستطيلـــة

وكلّ الذي شاهدْتَه فعلُ واحدٍ ... بمفردِه لكنْ بحجبِ الأكنّة

إذا ماأزال السّترَ لم ترَ غـــيرَهُ ... ولم يبقَ بالأشكال إشكالُ ريبَة

وحققت عند الكشف أنّ بنوره اهتديْتَ إلى أفعالـــه بالدّجُنّة

ولا يخفى أن ابن الفارض أحال في هذه الأبيات إلى ما استقرت عليه العرفانية الصوفية من تضايف بين الوحدة والكثرة بحيث يشهد كل حد في الآخر ، وإلى ما اعتقدته من أن الطبيعة في تكثر مظاهرها وتقابل أعيانها وصيرورتها وحركتها ، ليست إلا إنكشافاً للألوهية المحايثة الباطنة فيها ومتى اعتبر الصوفي العارف هذه المظاهر المتقابلة في الزمن الفرد ، تجلت له الوحدة الوجودية ماثلة في وحدة الفاعل .

وينعت الصوفية هذا الزمن الفرد بالآن الذي لا يتجزأ ولا ينقسم ولقد عد الآن في الغنوص الصوفي جوهر الزمان وأصله العاري عن الحركة . (١)

والمسألة عند ابن الفارض مسألة حجاب متى ارتفع ، تجلى الله بوحدة فعله المستور بالأسباب ، على أن هذا التجلي والاهتداء « بتوحيد الأفعال في ظلمة الأستار ، لا يكون إلا بنور وجه الفعل الإلهي المنكشف أولاً » (٢) .

ويعد تعبير ابن الفارض عن الوحدة في مظهريها الوجودي والشهودي

---

(١) راجع فيما يتعلق بتصور « الآن » الكمشخانلي ، جامع الأصول ، ط الآستانة ١٢٧٨ ﻫ ، ابن عربي : فصوص الحكم ود : عبد الرحمن بدوي / الزمان الوجودي . وانظر أيضاً الآراء الخاصة باتباع الأفلوطينية المحدثة مثل دمسقيوس وأبرقلس وغيرهما

(٢) الكاشاني / الوجوه الغر ، ج ٢ ص ٢٠٣

بلسان ما ينعته الصوفية بالجمع (١) صورة لمذهب الصوفية العرفاني في الوحدة فهو يرى فعله وصفته الذات الواحدة وصفتها ، وأما تعينات الطبيعة فهي في وضع سوية وهوية بالنسبة للجوهر الإلهي ، فهي ليست من حيث التقييد والكثرة إلا أغياراً لا يمتد إليها بصر الصوفي في بداية معرفته ، حتى إذا شارف الأفق الذي هو محل الكشف ، عادت الأشياء والأعيان في وضع هوية ، فلا ند ولا شريك إذ ليس ثم إلا حقيقة وجودية واحدة .

وعن هذا التركيب العرفاني عبر ابن الفارض محيلاً على صور الطبيعة المتنوعة في سياق رمزي ، وذلك في قوله من تائيته الكبرى :

فان ناحَ في الأيك الهزار وغرّدَتْ ... جواباً له الأطيارُ في كلّ دَوْحَة

وأطرَبَ بالمزمار مُصْلِحُهُ على ... مناسبةِ الأوتار من يَدِ قَيْنَـة

وغنّتْ من الأشعار مارَقّ فارتقتْ ... لسدْرتها الأسرارُ في كلّ شَدْوة

تنزّهتُ في آثار صنعي مُنَزّهـاً ... عن الشّركِ بالأغيار جَمعي وألفتي

وكما عبر ابن الفارض عن وحدة الوجود من خلال تعبيره عن وحدة الفاعل ، فصل أنواع المعاني والتجليات بتعبيره عن وحدة المشهود ، ولقد عاين الشاعر محبوبه الحق في الطبيعة ، وشاهده متجلياً في تعيناتها ومظاهرها وبهذه الوحدة الشهودية تغنى في قصيدته التي مطلعها :

ما بينَ مُعتَركِ الأحداق والمهَجِ ... أنا القتيلُ بلا إثمٍ ولا حَرَجِ

---

(١) راجع للتعرف على المقصود بالجمع / السراج في كتاب اللمع ، والقشيري في رسالته ، والكاشاني في الوجوه الغر وهو الشرح الذي قيده على هامش ديوان ابن الفارض ، وابن عربي في رسالته الموسومة بالمصطلح الصوفي والذي يمكن فهمه من هذا المصطلح أنه اشارة الى حق بلا خلق بخلاف جمع الجمع الذي هو استهلاك كلي في الله .

وفيها يقول :

تراه إن غابَ عني كلّ جارحة	في كلّ معنىً لطيفٍ رائقٍ بَهِجِ
في نغمة العود والنّاي الرّخيم إذا	تألّقا بين ألحانٍ من الهَزَجِ
وفي مسارح غزلان الخمائلِ في	برْد الأصائل والاصباح في البَلَجِ
وفي مساقط أنْداء الغَمام على	بساط نَوْرٍ من الأزْهارِ مُنْتَسجِ
وفي مَساحبِ أذْيالِ النسيم إذا	أهدى إلي سُحيراً أطيَبَ الأرَجِ
وفي التثامي ثَغْرَ الكأسِ مرْتشفاً	ريقَ المُدامةِ في مُستَنْزَهٍ فَرِجِ

ولا يخفى أن في الأبيات رمزاً على وحدة شهود المحبوب في حضرة وجوده المتعين بكل ما يتجلى به من الصور الحسية والمعنوية في عالم الطبيعة ، وكلها صور مفعمة بالجمال والحس الأستطيقي المرهف الذي انكشفت بواسطته الطبيعة لعيان الشاعر بوصفها شفرة للألوهية المحايثة .

ولقد شهد الشاعر الله في الألحان العذبة المشجية ، وفي الظباء الراتعة بين الغياض والأدغال ، وفي البسط المنسوجة من النور والأزاهير وقد بللتها أنداء الغمام ، وفي النسيم يهدي إلى الأرواح إذ يهب في هدأة السحر نفحاً من الطيب والنفس الرحماني . وكل هذه التجليات إنما هي على حد قول النابلسي « من جملة التعينات التي عينها الموجود الحق فظهرت به وظهر بها من حيث أسماؤه الحسنى وصفاته العليا » (١)

وتعتبر هذه الأبيات من أرق ما كتب ابن الفارض ، إذ لم يعن فيها بالتوشية البديعية ، ولم يدرها على لغة تجريدية جافة ، وإنما ساقها مشربة بالرمز ، جياشة بالصور في لغة موسومة بطابع الوحدة الصوفية في الوجود وفي الشهود .

---

(١) شرح النابلسي لديوان ابن الفارض ، ج ٢ ، ص ٦١ .

ومن الرموز المنتمية إلى عالم الطبيعة الحية ، تلك التي استوحاها الشعر الصوفي من الطير ، وخاصة الحمائم التي تشدو وتهدل وتسجع فتشجي قلوب العرفاء وتحرك فيهم تحناناً إلى الكينونة التي اعتبرت عندهم وطن الأوطان ، وتثير فيهم شوقاً لا متناهياً إلى ما يمكن أن يوصف بأنه عود إلى البدء .

والحق أن لرمزية الطير أصولاً بعيدة في الأساطير والمعتقدات القديمة التي قدست بعض الطير والحيوان والزوحاف والحشرات ، وهو تقديس نظفر به في الطوطم الحيواني الذي ضربت حوله الأديان القديمة سياجاً من الحظر ، وارتفعت به إلى مرتبة العبادة . وترجع عبادة الحيوان والطير إلى الاعتقاد في أنها « شديدة الشبه بالإنسان ، وآلت هذه العقيدة القائمة على التناظر إلى ضرب من التناسخية ، فروح الإنسان تنتقل في حياته وبعد موته إلى جسم حيوان ، كما أن روح الحيوان تمر في أجسام إنسانية ومن الحيوان والطير المقدس في تراث الثقافة القديمة ، الأسد في أفريقيا والنمر في الهند والصقر والدب في أمريكا الشمالية ، والثور في اليونان ومصر والقنغر في أستراليا ، أما الطيور في الأديان القديمة ، فمن أبرزها الإوزة والحمامة ، ومن أشهر الزواحف الثعبان الذي ارتبطت عودته برموز وفيرة ، سواء تخيل على نحو حسي ، أو على هيئة تنين مجنح [1] .

ولقد رمز في الثقافة المصرية القديمة إلى الروح التي لا تفنى ، بما عرف عندهم بالبا Ba ،وكانوا يصورونها في نقوشهم على هيئة طائر ، رأسه رأس إنسان ، ومحله القلب أو البطن ، وكانوا يعتقدون أن هذا الطائر يفر مع آخر نفس يلفظه الإنسان ، إلا أنه يتعشق الجسم الذي كان يسكنه مما يجعله يثوب إليه بعد الموت [2] .

(١) انظر John B. Noss, Man's Religions, New York, P. 19.

(٢) انظر Ibid, P. 46.

أما نقوش ما بين النهرين فإنها تظهرنا على صور رمزية أخذت أشكال الخيول والثيران المجنحة والعمالقة من الطير ، ولقد كان الأشوريون يفسرون مظاهر الطبيعة من خلال الإهابة برموز الحيوان والطير ، وفي هذا السياق تحدثنا أساطيرهم عن الثور السماوي المجنح الذي كان يدمر المحاصيل بأنفاسه الساخنة ، فلم يكن لينقذ الأرض منه إلا الطائر العملاق Imdugud عندما كان يغطي السماء بالسحب الداجية تنساب من تحت جناحه ،فتنذر بالمطر والمحصول الوفير [1] .

ولقد اشرب الثعبان من بين جميع الزواحف رمزاً خصباً يدل على أول كائن في سياق الخلق وهذا ما نقع عليه في أساطير مصر القديمة ، أما في ملحمة جلجامش الأسطورية فيما بين النهرين ، فقد ارتبط الثعبان برمز يشير إلى الخلود ، إذ قد أفضى أوتنابشتم Utnapishtim إلى صديقه جلجامش بسر العشب السحري الذي لا يموت من يأكل منه ، وعندما اصطحب جلجامش أورشانابي Urshanabi الملاح ، بدا له المكان المعشب ، فأخذ من نباته السحري ضغثاً ، ولما شارفا الخليج الفارسي ، أغذا السير على الأقدام ، وبدا لجلجامش إذ شعر بالكلال أن يسبح في بحيرة باردة الماء وكان قد ترك حزمة النبات على الشاطىء ، وإذ قد فعل ذلك ، تسلل من الأحراش ثعبان فسرق النبات وأكله ، ومن ثم كان الدثور والفناء نصيب الإنسان ، بينما استأثر الثعبان بواسطة قدرته على تغيير الجلد كلما هرم وشاخ ، بسر الأبدية والخلود [2] .

وفي العرفانية الهرمسية رمز بالحية التي تعض على ذنبها ، إلى الدائرة التي كانت من أكثر الأشكال تقديساً لدى الهرامسة ، لما تضمه من تصورات خاصة بدورة الزمان وبعود الأشياء إلى حالتها الأولية .

---

(١) انظر / Before Philosophy, P. 15.

(٢) انظر / Before Philosophy, P. 227.

وقد حفلت عقيدة العرب الوثنية في العصر الجاهلي بوفرة من رموز الطير التي نلاحظها فيما عرف عندهم بالزجر والعيافة ، وبالسوانح والبوارح التي ارتبطت لديهم بالتفاؤل والطيرة ، كما نلاحظها في صورة الطائر الذي يزقو على قبر القتيل حضاً لذويه على الثأر والإنتقام .

أما العرفانية الصوفية فقد احتفت من الحيوان بالبقرة التي أشربت رمز النفس المستعدة للرياضة Vache Ame en Voie d'initiation ، ومن عالم الطير رمزت بالعنقاء — وهي كما نعلم طائر خرافي — إلى الهباء الذي فتح الله فيه أجسام العالم ، وبالحمامة الورقاء التي كثيراً ما توصف بالطوق ، إلى النفس الكلية والروح المنفوخ في الصور المسواة ، وبالغراب من حيث بعده وسواده ، إلى الجسم الكلي الذي هو في غاية البعد عن عالم القدس ، وبالعقاب إلى القلم الذي يناظر في لغة الفلسفة الأفلاطينية العقل الأول •

ولعلنا نلاحظ أن الصوفية صكوا هذه الرموز وشكلوها بحيث آل المرموز به في عينيته وحسيته المباشرة إلى دلالات مجردة أحياناً كالجسم الكلي والعقل الأول ، كما نلاحظ أن قسطاً من هذه الرموز عدل به العرفانيون عن أصوله الأولى إلى تصورات تساوق البناء الغنوصي ، بينما احتفظ بعضها بمصادر استمداده البعيدة ، ومن بينها الرموز المتعلقة بالحمائم الورق تسجع وتهتف في الرياض الأنف وفوق الأغصان المائسة .

ومن أشعار الصوفية التي تدور على هذا الرمز المشتق من الطبيعة الحية ، قول ابن عربي في ترجمان الأشواق :

ألا يا حمامات الأراكة والبان ترفقْن لا تُضعفْن بالشجو أشجاني
ترفقْن لا تُظهرن بالنَّوح والبكا خفيَّ صَباباتي ومكْنون أحزاني

---

(١) راجع فيما يتعلق برموز الحيوان والطير في الغنوص الصوفي ، ابن عربي : اصطلاح الصوفية ضمن مجموع رسائله ط حيدرآباد ج ٢ ، وعبد الرزاق الكاشاني / اصطلاحات الصوفية ، مخطوط بمكتبة الأزهر رقم ٤٤٠٩ .

أطارِحُها عند الأصيل وبالضحى تحيّة مُشْتاقٍ وأنّـةُ هَيْمانِ
وجاءتْ من الشّوق المُبرّح والجوى ومنْ طَرَف البلوى إليّ بأفْنَانِ

وقوله مازجاً رمز الحمامة المطوقة برموز الحب والغزل العذري والارتحال عن الديار :

ناحتْ مطوّقةٌ فحنّ حزينُ وشجاهُ ترجيعٌ لها وحنينُ
جرت الدموعُ من العيون تفجعاً لحنينها فكأنهُنّ عيُـونُ
طارحتُـها ثكلاً بفقد وحيدِها والثكلُ من فقد الوحيد يكونُ
طارحتها والشجوُ يمشي بيننا ما إن تُبين وإنّني لأبينُ
بي لاعجٌ من حبّ رملةَ عالج حيثُ الخيامُ بها وحيثُ العينُ
من كل فاتكة اللحاظ مريضة أجفانُها لظبى اللحاظ جفونُ
ما زلتُ أجرعُ دمعتي من غلّتي أخفي الهوى عن عاذلي وأصونُ
حتّى إذا صاح الغرابُ ببينهم فضحَ الفراقَ صبابةٌ محزونُ
وصلوا السرى قطعوا البرى فلعيسهم تحت المحامل رنّةٌ وأنين
عانيتُ أسبابَ المنية عندما أرْخوا أزمتَها وشدّ وضينُ
إن الفراقَ معَ الغرام لقاتلي صعبُ الغرام مع اللقاء يهونُ
مالي عذولٌ في هواها إنها معشوقةٌ حسناءُ حيثُ تكونُ

وقول عبد الكريم الجيلي من العينية :

إذا غردتْ وُرْقٌ على غصن بانة وجاوب قُمري على الأيك ساجعُ
فأذْني لم تسمعْ سوى نغمة الهوى ومنكم فاني لا من الطير سامعُ

ومما يلحق برمز الطير ، هذا الموشح لعبد الغني النابلسي ، وقد استهله بالحمامة الساجعة التي أدار بينها وبين العارف حواراً ألم الشاعر

فيه برموز التجلي والمحبة والفناء ، وفيه يقول :

غنّتْ سويجعةُ الهوى فوق الروابي ... فأهاجَ الذكرُ ما بي
وسألتُها عن أصل بعدي واقترابي ... قالت الحقّ جوابي
إن الفنا هو للفتى كشفُ النقابِ ... وبه رفْعُ الحجاب
من رام يشربُ من صفا هذا الشراب ... يتجرّدْ من ثيابِ
بالجذع بين ربا المنازل فالمصلّى ... ركعَ الصبّ وصلّى
وجمالُ وجه حبيبنا فينا تجلى ... وبما شاءَ تحلّى
يهنيك يا من في محاسنه تَمَلّى ... وعن الغَيْرِ تَخَلّى
حتى انقضى ما بيننا وقتُ العتاب ... ومضى يومُ الحسابِ
هذا المقامُ مقامُ ربات الخدُورِ ... حَضَراتٌ كالبُدُور
فارْفع قليلاً عنك أطرافَ الستور ... وتملّى بالحضور
واكشف عن الغيب المقدس حجبَ نور ... قد تجلّى فوق طُور
وتحقق المطلوبَ بالأمرَ المهابْ ... فيك منه ليس غاب

ولابن سينا ٣٧٠ هـ - ٩٨٠ م / ٤٢٩ هـ - ١٠٣٧ م ، قصيدة عينية ذائعة اتخذ فيها من الحمامة الورقاء رمزاً على هبوط الروح من عالمها السماوي وتقيدها بالهياكل الإنسانية الفانية ، وفيها يقول :

هبطتْ إليك من المحلّ الأرفعِ ... ورْقاءُ ذات تعززٍ وتمنّعِ
محجوبةٌ عن كلّ مقلةِ عارفٍ ... وهي التي سفرَتْ ولم تتبرْقَعِ
وصلتْ على كرهٍ إليك وربما ... كرهتْ فراقكَ وهي ذاتُ تفجعِ
أنفتْ وما أنستْ فلما واصلتْ ... ألفَتْ مجاوَرَةَ الخراب البلقعِ
وأظنّها نَسيتْ عهوداً بالحمى ... ومنازلاً بفراقها لم تقْنَعِ
تبكي إذا ذكرَتْ دياراً بالحمى ... بمدامعٍ تهمي ولما تُقْلعِ

وتظلّ ساجعةً على الدّمَن التي درَستْ بتكرار الرياح الأربعِ
إذ عاقها الشركُ الكثيفُ وصدها قفصٌ عن الأوْج الفسيح الأرْفعِ
حتى إذا قرُبَ المسيرُ إلى الحمى ودنا الرحيلُ إلى الفضاء الأوْسعِ
سجعتْ وقد كشف الغطاء فأبصرتْ ما ليس يدرك بالعيونِ الهجّعِ
وغدتْ تغرّد فوقَ ذروة شاهقٍ والعلمُ يرفع كلّ من لم يُرْفَعِ
فلأيّ شيء أهبطتْ من شاهقٍ سامٍ إلى قعْرِ الحضيض الأوضعِ
إن كان أهبطها الإله لحكمةٍ طويتْ عن الفطن اللبيب الأروع
فهبوطُها إن كان ضربةَ لازبٍ لتكونَ سامعةً بما لم تسمع
فكأنها برقٌ تألق بالحمى ثم انطوى فكأنه لم يَلْمَعِ

ولا يخفى أن بين هذه النماذج الشعرية المتنوعة وبين وسائل الطير التي ظفرنا بها لدى بعض الصوفية كالغزالي والحكماء الإشراقيين من أتباع الأفلوطينية المحدثة المشوبة بنزعة أرسطية واضحة كابن سينا، علاقة شبه ومشاكلة لا تنكر.

والحق أن الشعراء المشارقة كلفوا في شعر الطبيعة بوصف الحمائم وكان شعراء الأندلس أكثر منهم ولعاً وأشد شغفاً بهذا اللون الوصفي الذي تفننوا فيه بتنويع الأساليب، وأضافوا إليه وصف ما تميزت به طبيعة المغرب العربي من كثرة المراعي المعشبة والحدائق الفيحاء والأنهار الجارية والرياض وما تحويه من شجر ظليل وثمار مختلفة الألوان و الطعوم. ومما يدل على أن الحمائم الساجعة كانت مما تداوله الشعراء في وصفهم، إذ ربطوا بينها وبين ما يلم بالعشاق المدنفين من حنين واسترجاع لعهود القرب والوصلة، كتاب فقيه قرطبة، أبي محمد علي بن حزم المتوفى سنة ٤٥٦ هـ — ٢٥ ديسمبر ١٠٦٣ م الموسوم «بطوق الحمامة في الألفة والألاف»، وهو كتاب ألم فيه صاحبه بماهية الحب وأصوله وأنواع

المحبين وطبقاتهم . ولعل في اختيار ابن حزم هذا العنوان ، ما يظهرنا على ولغ الشعراء بالحمامة المطوقة التي وصفت في الشعر العربي بالسجع والغناء تارة ، وبالنوح والبكاء أخرى .

ففيم إذن اختلف الشعر الصوفي في تناول هذه الصورة من عالم الطبيعة الحية عن سائر الشعر العربي ؟ تحيلنا الإجابة عن هذا التساؤل إلى أن الصوفية كانوا يهيبون في أشعارهم بأنماط تعبيرية ثابتة وأساليب موروثة وصور تقليدية شائعة متداولة ، إلا أنهم في المامهم بالثابت الموروث والمتداول الشائع ، كانوا يشربون طابع الرمز والتلويح على حد ما يتطلبه الموقف والسياق الغنوصي للتجربة الصوفية من مقتضيات .

وهذا ـ أعني رمزية البناء الشعري للصورة التقليدية ـ ما يميز القصائد ذات الطابع الصوفي عن غيرها .

وفي سياق التركيب الرمزي للصورة العينية المحسوسة ، نلاحظ أن الحمامة رمز على وارد من واردات التقديس ، وقد تكون رمزاً على على الروح ، فاذا ما بكت كافأ بكاؤها من قبيل الرمز الغنوصي ، بكاء الأرواح الجزئية لحنين الروح الكلي اليها ، لأنه أبوها ، فانها وإن حنت اليه بالتولد ، فان حنين الأبوة أعظم ، وقد اتجهت عرفانية الصوفية بالطوق الذي يلف رقبة الورقاء ، إلى دلالة رمزية على ما أخذ على الأرواح في الأزل الأول من الميثاق الذي ينعتونه بعالم الذر ، وهو نشأة كانت الخلائق فيها موجودة بالصلاحية والقوة في العلم الإلهي ، وأما الميثاق المرموز اليه بالطوق فانه تأسيس الشهادة على الربوبية [1] .

ويرتبط رمز الحمامة في تشكيله الغنوصي بجذور بعيدة وأصول تاريخية سابقة نجدها في إيمان المصريين القدماء بالروح التي لا تفنى - BA -

---

(١) انظر ابن عربي ، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق .

وقد كانوا كما سلف القول ، يصورونها على هيئة طائر ذي رأس إنساني ، يحلق بعيداً عن الجسم بعد الموت ، ولكنه يتحشقه بحيث يعود اليه كرة أخرى ، وليس ببعيد أن يكون هذا الرمز قد انتقل من الثقافة المصرية القديمة إلى أفلاطون الذي كان يهيب في فلسفته بكثير من الرموز الأسطورية ، ثم تسرب من بعده إلى الأفلوطينية المحدثة ومنها إلى الغنوص الصوفي الذي صاغ هذا الرمز الغني بالدلالات في قوالب فنية من النثر الذي أخذ شكل الرسائل ومن الشعر الغنائي الرقيق .

وسواء أكانت الحمامة المطوقة تشدو وتغني أم تنوح وتبكي ، فانها قد آلت على أي الأحوال في الشعر الصوفي إلى رمز حي على تذكر الروح عالمها المثالي الأول الذي كانت ترتع فيه خالصة من شوائب المادة وعلائق الأجسام الكثيفة التي تعوقها بعد إذ تلبست بها ، عن الارتقاء إلى حظيرة القدس والعروج إلى حضرة الروح الكلي ، حنيناً منها إلى أصلها وجوهرها كما يحن الولد إلى أبيه ، والغريب الظاعن إلى وطنه . ويعني هذا أن الرمز من حيث ما تهدي اليه الصورة الحسية ، مشوب بطابع النوستالجيا Nostalgia والحنين إلى الوطن كما تصوره العرفانية الصوفية ، بمعنى الشوق العارم إلى البدء والأصل .

وهذه الدلالة الرمزية نفسها ، نظفر بها في الرسائل ذات الطابع الفلسفي ، أو العرفاني ، وكل ما هنالك من فرق ، أن الكيف الحسي للصورة قد أحال في الشعر على الحمامة المطوقة ، بينما أحال في النثر على الطير في شكل أبابيل وأسراب ، ترمز إلى الأرواح الجزئية في سلوكها وسفرها إلى الوطن الأول ، وقد أخذت تقطع البحار والأودية والجبال الشاهقة التي حولها الصوفية إلى رمز على ما يصادف السالكين في سفرهم الروحي من حظوظ وأهواء ومخاطر وعقبات .

وربما كان فريد الدين العطار من أبرز الصوفية الذين ألموا بهذا

الرمز في صياغة شعرية حافلة بخيال واسع وصور مبتكرة متنوعة ، بل إنه بلغ بهذا الرمز في منظومته « منطق الطير » أقصى ما يمكن أن يبلغه من نضج واكتمال .

وتظهرنا دراسة الشعر الصوفي المقارنة على أن شعراء الفرس من ذوي النزعات العرفانية ، ولعوا أشد الولع بهذا الرمز ، وتفننوا في تنويع الأساليب والأخيلة والصور التي تعبر عنه في تركيب مرموز يدور كما دار في الشعر العربي المنصبغ بالنزعة الصوفية على استبطان لحالة الحنين إلى الوطن . .

ولدينا في هذا السياق قصيدتان من قصائد كثيرة ، تمثل التيار الرمزي العرفاني لدى شعراء الصوفية من الفرس ، أما الأولى فانها لناصر خسرو ٣٩٤ــ ٤٨١ هـ / ١٠٠٣ ــ ١٠٨٨م الذي جمع بين النزعة العقلية والنزعة الصوفية القائمة في جوهرها على الفلسفة العاطفية ، وفي هذه القصيدة رمز الشاعر للصوفي الذي بلغ أوج العرفان والكشف ، ثم استحوذ عليه الغرور حتى دلى بحبله إلى الحضيض ، فمات بالزهو والكبرياء بعد أن كان قد حيي بالتواضع والإخبات ، بصورة العقاب القوي المهيب الطلعة ، إذ بسط جناحيه في الجواء وعلا استكباراً ، وزهى اغتراراً حتى اغتاله سهم مريش بخوافيه وقوادمه ، وفي هذه الخاتمة المأساوية يلخص « ناصر خسرو » حكمة العرفاء القائمة على أن الإنسان إنما يؤتى من نفسه :

حوم عقاب من رأس صخرة
ونشر جناحيه طلباً للصيد
وفي طريقه نظر حوله وقال :
اليوم كل وجه الأرض تحت جناحي
حين أحلق في الأوج بنظري الحاد

أرى حتى الذرة في قاع المحيط
وأغتر اغتراراً ولم يرهب قدراً
فانظر ما حدث له من الفلك القهار
فجأة انطلق من قوس محكم
سهم تصوب نحوه من القضاء المسيطر
فأصابه السهم المصمي في جناحيه
فخرّ على الثرى يسبح في دمه كسمكة
وبسط آنذاك جناحيه عن يمين وشمال
وألقى نظرة صوب السهم
فرآه قد وضع به بعض ريش العقاب
فقال : لماذا أجأر بالشكوى ؟
وما حدث لي إنما كان مني أنا *

وتدور القصيدة الثانية ، وهي لجلال الدين الرومي ٦٧٢ ـ ١٢٧٣ م على رمزية الطائر من حيث ما تبدو تلويحاً إلى الروح العارفة في تحنانها إلى كينونتها ووطنها الأول ، وفي اشتغالها تحقيقاً لغايتها بتجاوز الموانع والعلائق التي كثيراً ما رمز الصوفية إليها بالقفص الذي يشاكل الجسم بوصفه وعاء للروح ، وفي هذه القصيدة يقول الرومي في بعض أبياتها :

لست من عالم الأرض
فقد صنع طائر حديقة ملكوتي قفصاً لبضعة أيام
فيا لطيب ذلك اليوم الذي فيه أطير حتى باب الحبيب

(*) انظر ترجمة القصيدة في/ مختارات من الشعر الفارسي ؛ د. محمد غنيمي هلال ، الدار القومية ١٣٨٤ / ١٩٦٥ ص ١٢٠ ، ١٢١ ، وراجع أيضاً للتعرف على اتجاه خسرو الشعري :
H. Corbin, La Vie et l'œuvre de Nassir Khosrau, Paris, 1953.

على أمل أن أخفق بجناحي على عتبات ذلك الحي
فمن ذلك الذي تصغي أذني لأصواته
وأية كلمات وضعها على لساني
ألا تخبرني ما تلك الروح التي كأني لها لسياس ؟
أنا لم آت هنا اختياراً ، فلأعد إلى هنالك عن اختيار
وليحملني إلى موطني من قدم بي إلى هنا *

ولا يخفى أن رموز الطبيعة حيها وجامدها، لم تكن في الشعر الصوفي بمعزل عن رمز الجوهر الأنثوي ، مما يهدي إلى أن الصوفية قد بسطوا شعرهم في المرأة وامتدوا بها في نسيج الأشياء بوصفها على حد التصور العرفاني ، رمزاً للفعل والانفعال ، وتلويحاً إلى قيمة استطيقية عالية .

ولقد تنوعت رموز الطبيعة في الشعر الصوفي ، بين رموز استلهم الصوفية دلالاتها من مدركات وصور حسية تتعلق بالطبيعة الجرداء الهامدة من صخور كابية وجبال باذخة وصحاري شاسعة وزبوع عافية وأطلال دارسة ، وأخرى استمدوها من الطبيعة عندما تخصب وتهتز وتونع وتربو ، كالودق الهامي والندى البارد والبرد المتحبب ، والأغصان المائسة والجداول الرقراقة والسحب المتراكمة والظلال الممتدة والحمائل تصدح على أفنانها العنادل ، والنوار والزهر ينفح الكون عطره الآسر ، وأشجار الرند والسلم والأراك والغضا ونبات العرار والسعتر والعوسج .

وعلى هذا النحو تبدو ظواهر الطبيعة من حيث بناؤها الرمزي في الشعر ، متضادة تجمع بين صور وكيفيات متقابلة ، مزجها الصوفية بما شاع في البيئة من مظاهر التحضر والتمدن كالمعادن الثمينة والأحجار

(*) انظر ترجمة القصيدة في المرجع السابق ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ ، ومطلع ما اخترناه منها :
« مرغ باغ ملكوتم نه يم أز عالم خاك » .

الكزيمة وأنماط الديباج وأنواع المنسوج من الأبريسم والدمقس والمفروش من النمارق الطرية والبسط المزينة ، والزرابي المخملة ، والطنافس الموشاة بالزخارف والنقوش .

ومن الرموز الشعرية المستوحاة من وصف الطبيعة قول ابن عربي :

طلعتْ لنا بالأبرقين بُروقُ فصفتْ لها بين الضلوع رُعودُ
وهمتْ سحائبها بكل خميلةٍ وبكلِّ مَيّاد عليك تميدُ
فجرتْ مدامعُها وفاحَ نسيمُها وهتفتْ مطوقةٌ وأورق عُودُ

وقوله بادئاً على طريقة الشعر القديم بالوقوف على الأطلال ومساءلتها ومازجاً بين الرحلة وتصوير الطبيعة حين تقفر وتمحل ، وحين تخضر وتزهر :

يا طللاً عند الأثيل دارسا لا عبثتُ فيه خُرداً أوانسا
بالأمس كان مؤنساً وضاحكا واليومَ أضحى موحشاً وعابسا
نأوْا ولم أشعُرْهُمُ فما دَرَوْا أن عليهم من ضميري حارسا
يتبعُهُمْ حيث نأوْا وخيموا وقد يكون للمطايا سائسا
حتى إذا حلّوا بقفرٍ بلقعٍ وخيّموا وافترشوا الطنافسا
عاد بهم روضاً أغنَّ يانعا من بعد ما قد كان قفراً يابسا
ما نزلوا من منزل إلا حوى من الحسان روضهُ طواوسا
ولا نأوْا عن منزلٍ إلا حوى من عاشقيهم أرضهُ نواوسا

وفي النموذجين السابقين نلاحظ كيف أهاب الشاعر بصور الطبيعة المتقابلة ، من برق خاطف ورعد قاصف وسحاب مركوم ،وأغصان مائسة ، وأعواد مورقة ، وحمائم هادلة ، وقباب مضروبة ، وخيام

منصوبة ، وجداول جارية وأطلال كانت مؤنسة آهلة فأضحت مقفرة موحشة . وهو في ذلك كله يصور مظاهر الطبيعة في جمالها وفي جلالها ، فيوحي إلينا شعوراً بالغبطة واللذة تارة وبالخوف والرهبة أخرى ، ممتداً بالأنثى في نسيج هذه المظاهر والصور المتنوعة .

وتحيلنا هذه الأشكال العينية في حسيتها المباشرة إلى استبطان جانب من التركيب الغنوصي لرموز الطبيعة ، وهو كما رأينا من قبل ، تركيب ينحل إلى طبيعة الموقف الصوفي في مساق روحي خصب تتميز به التجربة . وعلى هذا النحو يصف ابن عربي شعور الصوفي الباطن بحضور الله ، وإلقائه السمع للغة العلو التي لا تتلقاها إلا النخبة المصطفاة .

وما كان الحوار بين القدسي والإنساني ليتم دون ارهاصات التجلي الإلهي في الصور الفزيائية والأشكال المحسوسة وقد استبطن الشاعر تجلي الحكمة الإلهية في بناء رمزي يحيل على صورة البرق من حيث مباغتته وسرعة زواله ، إذ التجلي الذي يعاينه العارف في رؤية ثيوفانية ، لا يكون إلا كذلك .

حتى إذا تراكمت سحب المعارف ، انفتحت أبواب السماء بماء الأسرار فاذا قلب العارف الصوفي خميلة لفّاء مورقة ، تزهر فيها ثمار المعرفة ، وتضوع الطيوب والأفاويه والأنفاس الرحمانية ، وبين الجداول الرقراقة والقباب المضروبة والنسيم الأرج ، أو قل بين هذه المشاهد والأشكال التي هي محل للتجلي تصدح النفس العارفة وتهفو إلى حقيقتها الكلية ، كما تسجع الورقاء المطوقة .

ويمزج الشاعر مظاهر الطبيعة التي توحي بالجلال ، متمثلة في الربوع المقفرة والأطلال العافية ، بمظاهر الجمال التي توحي بها النسوة الغرانيق يلعبن بين الربوع والأطلال ، والطنافس المخملية والروض اليانع والطواويس تسرح ناشرة من ذيولها مراوح تزهي بألوان الطيف ،

وتئول هذه الصور المتقابلة بحسب البناء الغنوصي إلى رموز عرفانية ، لوح الشاعر بها إلى أذواق ومواجيد صوفية ، جعلته يعدل بصورة الطلل عما عهدنا في الشعر القديم من تعبير عن انتجاع العشب والرحلة الدائبة وعدم الاستقرار ، ووصف الشعور الحـاد بالاغتراب المكاني إلى تركيب رمزي في إطار عرفانية شاكلت بين صورة الطلل وما يتبقى على العارف من أثر جسماني طبيعي متغير بما يرد عليه من الأحوال .

لقد كان الشاعر القديم يتذكر محبوبته إذا ما رأى الطلل العافي والرسم الدارس ، وكان يثير هذا التذكر فيه تياراً موصولاً من التداعيات ، أما الشاعر الصوفي الذي أسقط على الأنماط الفنية الموروثة رموزاً وتلويحات يحكمها بناء عرفاني يستمد كيانه من ذاته ، فقد آلت لديه صورة الأوانس الغيد يلعبن بين الأطلال ، إلى رمز على حكم وأسرار إلهية ، التذ بها أيما التذاذ .

وعلى هذا النحو ترد صورة لطلل تعاورته مظاهر متقلبة بين رغد الأمس ونعومته وايناسه ، وعبس اليوم وخشونته وايحاشه ، وهي مظاهر تشف عن انطباعات ذاتية متضادة مسقطة على المدرك الخارجي المحسوس ، إلى رمز عرفاني على ما يعتري الصوفي من أطوار متقلبة بين اغتباطه بغيبته عن نفسه وابتهاجه بفنائه في الملأ العلوي المرموز اليه بالأوانس العين ، وبين وحشته الناجمة عن ذهاب حالة الفناء التي لوح الشاعر اليها بالنسوة يشددن الرحال .

وينوع ابن عربي صورة الطبيعة ومشاهدها فيرينا الخيام المنصوبة والطنافس المبسوطة والحديقة الغناء والطواويس المزهرة ، حتى إذا أثار فينا انطباعاً وشعوراً استطيقياً ، أرانا طائفة أخرى من صور الطبيعة عندما تتجهم وتعرى ماثلة في القفر الأجرد والطلل الأخرس والقبور المبعثرة ، وهو في هذه الصور كلها يحيل على رموز عرفانية منسقة مع

طبيعة الصورة وكيفها الحسي ، وإننا لنلاحظ هذا الاتساق في النموذج الثاني حيث أحال الشاعر في وصف القلب باعتباره أداة المعرفة الوجدانية على الطبيعة في أشكالها المتقابلة وذلك أن القلب يكون مقفراً من الحكمة حتى إذا أفيض عليه العرفان ، انقلب روضة فيحاء ، وإنه إذا لم يكن مستودعاً للأسرار ومحلاً للتجلي ، أشبه القبور خواء وصمتاً ، حتى إذا وعى الحكمة ، صار غياضاً تمرح فيها الطواويس وغدت النفس العارفة كالطير لغلبة الروحانية عليها .

أما الشارح فقد تلمس العلاقة بين الصور والرموز في إطار الاتساق بين العيني والمجرد ، فجعل القفر رمزاً على مقام التنزيه وتجريد التوحيد والروض اليانع تلويحاً إلى استعداد العرفاء لقبول ما يفاض على قلوبهم من أسرار وحكم وعلوم [1] .

ومما يلحق برمز الطبيعة في الشعر الصوفي ، تلك القصائد التي أدارها الصوفية على مذهبهم في وحدة الوجود ووحدة الشهود ، ولقد حفلت أشعارهم في هذا السياق بوفرة من الأخيلة والصور المتراكبة التي أفضت إلى تركيب عيان حدسي باطن لسريان الألوهية في الطبيعة ، وتجليها في أشكالها الفزيائية المتنوعة بحيث تنحل كثرة المظاهر والصور إلى وحدة الظاهر بها المشهود فيها .

ومن القصائد الصوفية الموسومة برمز الوحدة التي تحيل على مظاهر الطبيعة المختلفة ، عينية الجيلي التي يقول فيها :

إذا غرّدتْ وُرقٌ على غصن بَانَةٍ ... وجاوبَ قُمْريٌّ على الأيْكِ ساجعُ
فأذنيَ لم تسمعْ سِوى نَغْمة الهوى ... ومنكم فإني لا من الطير سامعُ

---

(١) انظر فيما يتعلق بالنموذجين السابقين ترجمان الأشواق ص ٣١ – ٣٤ ، ص ٧٣ – ٧٤

وإنْ زَمجرَ الرّعدُ الحجازيّ بالصّفا ... وأبْرق عن شِعْبي جيادٍ لوامعُ

يصوِّر لي الوهمُ المُخيّلُ أنّ ذا ... سَناكَ وهذا من ثناياكَ ساطعُ

فأسمعُ منكم كلَّ أخرسَ ناطقاً ... وأبْصُرُكُمْ في كل شيء أطالعُ

وعلى هذه الأبيات علق النابلسي في شرحه لعينية الجيلي بقوله : « إنّ المريد الصادق كلما سمع صوتاً من أصوات الطيور أو الرعود أو غيرها ، أو شم رائحة عطرة ، أو أي ضياء برق أو غيره ، ويحضر عند ادراك ذلك فلا يغفل عنه ، بحيث ينكشف أمر ذلك الشيء على ما هو عليه ، فيرى أن ذلك تجلٍّ من تجليات الحق تعالى عليه، ثم يرى أن ذلك الانكشاف تجلٍّ أيضاً من تجليات الحق في صور الإلتباس بحسب المتجلي له لا بحسب المتجلي »[1] .

والأصل العرفاني في ابيات الجيلي وفي تعليق النابلسي إنما هو وحدة المتجلي في صور الطبيعة وأشكالها المتكثرة بحيث يؤخذ في حد كل شكل وكل صورة ، وهكذا تتتابع متوالية التجليات منبثقة من وحدة الشهود ، فالأشياء تنكشف للعيان الباطن بوصفها تجليات ، وانكشافها على هذا الحد هو تجلٍّ أيضاً يستبطن الصوفي بواسطة حضور الألوهية في الطبيعة بأسرها .

وفي تعبير شعري يعول على الصورة تارة وعلى التجريد الميتافيزيقي تارة أخرى ، يقول الجيلي متحدثاً عن شمول الجوهر الإلهي وواصفاً على طريقة الصوفية كثرة المجالي ووحدة المتجلي وجوداً وشهوداً :

---

(١) عبد الغني النابلسي/ المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية ، مخطوط بمكتبة الأزهر تحت رقم $\frac{٢٠١٠}{٦٦٤٣٩}$ ورقة ٩ .

تجلّى حبيبي في مرائي جمالهِ … ففي كلّ مرأى للحبيب طلائعُ

فلما تبدّى حسنُه متنوعاً … تسمّى بأسماء فهُنّ مطالعُ

فأوصافُه والاسمُ والأثرُ الذي … هوَ الكون عينُ الذاتِ والله جامعُ

فما ثمّ من شيء سوى الله في الورى … ولا ثمّ مسموعٌ ولا ثمّ سامعُ

هو العرشُ والكرسيّ والمنْظرُ العلا … هو السّدرةُ التي إليها المراجع

هو الأصلُ حقاً والهيولى مع الهبا … هو الفلكُ الدوّار وهو الطبائع

هو النورُ والظلماءُ والماءُ والهوا … هو العنصرُ الناريّ وهو البلاقعُ

هو الشمسُ والبدرُ المنيرُ هو السّها … هو الأفْقُ وهو النّجم وهو المَواقعُ

هو المركزُ الحكميّ والأرض والسما … هو المُظْلِم المِعتامُ وهو اللوامعُ

هو الدارُ وهو الحيّ والأهلُ والفضا … هو الناس والسكّانُ وهو المرابعُ

هو الحكمُ والتأثيرُ والأمرُ والقضا … هو العِزّ والسلطانُ والمتواضعُ

هو اللفظُ والمعنى وصورةُ كلّ ما … يحال من المقبولِ أو هو واقعُ

هو الجنسُ وهو النوعُ والفصلُ إنه … هو الواجبُ الذاتيّ وهو المُمانعُ

هو العرَضُ الطاري نعمْ وهو جوْهر … هو المعدنُ الأصليّ وهو الموانعُ

هو الحيوانُ الحيّ وهو حياتُه … هو الوَحشُ وهو الإنْسُ وهو السواجع

هو العقلُ وهو النفسُ والقلبُ والحشا … هو الروحُ وهو الجسمُ وهو التّدافعُ

بَدَتْ في نجوم الخلق أنوارُ شمْسه … فلم يبقَ حكمُ النّجم والشمس طالع

فيا أحَدِيّ الذاتِ في عينِ كثْرةٍ … ويا واحدَ الأشياء ذاتك سايعُ

تجليّتَ في الأشياء حين خلقْتَها … فها هي ميطتْ عنك فيها البراقعُ

قطعتَ الورى من ذاتِ نفسك قِطعة … ولم تكُ موصولاً ولا فَصْل قاطعُ

فأنتَ الورى حقاً وأنتَ إمامُنا ... وإنك ما يعلو وما هو واضِعُ

وما الخلق في التمثيل إلا كثلجة ... وأنتَ بها الماء الذي هو نابع

ولكنْ بذوب الثلج يُرفع حكمه ... ويوضع حكم الماء والأمر واقع

تجمّعت الأضْداد في واحدِ البَها ... وفيه تلاشتْ فهو عَنْهُنَّ ساطِعُ

فكلّ بهاءٍ في ملاحةِ صورةٍ ... على كلّ قدٍّ شابهُ الغصنُ يانعُ

وكلّ مليحٍ بالملاحةِ قد زَهـا ... وكلّ جميلٍ بالمحاسن بـارِعُ

وكل لطيف جلّ أو دقّ حسنُه ... وكل جليلٍ وهو باللطف صادعُ

محاسنُ من أنْشَى لذلك كلّـه ... فوحّدْ ولا تُشْرِك به فهو واسعُ

وكلّ قبيح إن نسبْتَ لحُسْنِـه ... أتتْك معاني الحُسْنِ فيه تسارِعُ

يُكْمِلُ نقصان القبيحِ جمالُه ... فما ثمّ نُقْصانٌ وما ثمّ باشِعُ

وتبدو قصيدة الجيلي بأسرها رمزاً واحداً تنوعت الصور والأفكار المفضية اليه ، وليس هذا الرمز إلا الوحـدة وشمول الألوهية للطبيعة في وضع محايثة يكشف عنها الوجدان الصوفي المستضيء بالحدس . وفي هذا السياق تنسجم النظرية والإبداع الفني ، إذ التصوف النظري كما يقول دلاكروا : « تركيب فلسفي يبدأ من اللامتناهي ليصل إلى الواقعي ، والوجدان يرسم خطوطه ويحدد حدوده ، والتأمـل والتحليل يعينان درجاته وأقسامه ، والمقالة النهائية للتصوف ، هي في الصميم الهوية بين الوجدان والفعل ، بحيث يخلق الفكر ما يتأمله ، ويتأمل ما يخلقه ، .... والصوفي هو من يعتقد أنه يدرك الإلهي مباشرة ويشعر باطنياً بالحضور الإلهي ، والصوفي وجداني يجمع في عاطفة مبهمة ووجد كل ما يشتته الإنسان العادي إلى مشاعر محددة ومعرفة منطقية وعمل إيجابي ، وأساس الوجدان الصوفي ، نشاط فعال ، وهو القوة على تحقيق الله أكثر منه

القدرة على إمتثاله»[1].

وتعتبر قصيدة الجيلي صياغة شعرية في إطار رمزية عرفانية ألمت في تصور الطبيعة بأمشاج من الفكر اليوناني ومذاهب المتكلمين ولغة الوحي بحسب ما يتأولها الصوفية ، وشيء من التصورات الخاصة بالفلك والظواهر الطبيعية ، ويحيل الجيلي في إلمامه بهذه الأمشاج على اتجاه غنوصي يكشف عن محايثة الألوهية وشمولها للكون بأسره ، ويطالعنا الشاعر في أبيات القصيدة بحديث عن أركان الطبيعة وعناصرها ، والهليومورفية ، والمنطق الصوري في شكل حديث عن الجنس والنوع والفصل ، أما مذاهب المتكلمين فنقع عليها في إشارته إلى الجوهر والعرض والواجب والممتنع.

وفي القصيدة أفكار اشتقها الجيلي من لغة النقل كالعرش والكرسي والسدرة ، وتصورات أخرى استقاها من الفلك وظواهر الطبيعة من نور وظلام وماء وهواء وشمس وبدر ونجوم .

وتئول هذه الأفكار والتصورات والظواهر إلى وحدة الرمز الذي يضمها في نسيج متماسك ، ولهذا الرمز العرفاني مكونات تنحل إلى جملة من الخصائص التي تميز مذهب الوحدة في بنائه الغنوصي ، سواء كانت وحدة خاصة بالوجود أو بالشهود ، والفرق بينهما « أن وحدة الشهود ترادف نوعاً من أنواع التوحيد أما وحدة الوجود ، فلا يقصد بها وحدة الألوهية ، بل وحدة الحقيقة الوجودية ، ووحدة الشهود حال أو تجربة يعانيها الصوفي ، .... وهي أخص مظهر من مظاهر الحياة الصوفية إطلاقاً ، بقطع النظر عمن يحصل له الشهود وعن موطنه وجنسه ودينه ،

---

(١) أ. بنروبي/ مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، ط دار النهضة ١٩٦٧ ، ج ٢ ، ص ٣٢١ ، وراجع أيضاً لهنري دلاكروا ، بحث في التصوف النظري ، باريس ، ألكان ١٨٩٩ ، ودراسات في تاريخ التصوف ونفسانية كبار الصوفية المسيحية ، باريس ، ألكان ١٩٠٨.

فإن الوثائق المعتمدة تثبت أنها حال عالمية جرّبها كبار الصوفية على اختلاف أجناسهم وأديانهم ، ورمزوا إليها بأسماء مختلفة ، وهي الحال التي يسميها صوفية الإسلام بالفناء وعين التوحيد وحال الجمع » [1] .

ومن الخصائص الغنوصية المكونة للرمز في بنائه الشعري كما تمثله قصيدة الجيلي ، التجلي الإلهي في أشكال الطبيعة ومظاهرها وصورها ، وهو تجلٍّ يستبطن الصوفي بواسطته الألوهية في حضورها ومعيتها من خلال عيان يشكله الوجدان العارم والخيال المبدع ، وبهذا العيان يقع العارف على وحدة المشهود في كثرة المظاهر .

وإلى خاصية التجلي الإلهي ، أضاف الشاعر ما يسمى بمحايثة العلو وهي محايثة أفضت بالشاعر كما أفضت بغيره إلى وحدة الطبيعة الخالقة والطبيعة المخلوقة في بنية تضايف بين الوحدة والكثرة ، إذ ليس الطبيعة ولا ما ظهر منها على حد تعبير الكاشاني إلا العين الأحدية ، فظهرت الهوية بصورة الهاذية طرداً وعكساً ، بحيث لم تعد الهاذيات مغايرة للجوهر الإلهي إلا بالاعتبار ، وعلى هذا النحو أدركت العرفانية الصوفية الكون من حيث وأحديته وكليته على أنه الله أو الطبيعة الطابعة ، وأدركته من حيث التبعض والتخارج وكثرة الصور والمظاهر على أنه أحوال وتعينات نابعة من الألوهية في طبيعتها المطبوعة .

وعن هذه التصورات عبّر الجيلي في قصيدته معولاً على ضمير الغائب من حيث دلالته الأنطولوجية في الغنوص الصوفي على الإطلاق واللاتناهي وعدم التعين ، وحين أهاب بهذا الضمير في ثلاثة وعشرين موضعاً

---

(١) د . أبو العلا عفيفي ، التصوف – الثورة الروحية في الاسلام ، دار المعارف ط أولى ١٩٦٣ ، ص ١٨٥ – ١٨٦ وانظر له أيضاً /
The Mystical philosophy of Muhyid - Din Ibn Arabi, Cambridge University Press, 1934.

متتالياً ، كان يحيل على عناصر الطبيعة وظواهرها وأشكالها المختلفة .
ويئول هذا التركيب عند الشاعر في قوله : هو العرش ، هو السدرة ، هو المظلم ، هو اللامع إلى آخر الأبيات ، إلى رمز يلوح الصوفية به إلى أنهم يشهدون المطلق من حيث هو ، في المتعين بوصفه هذا ، فتضايفت الهوية والهاذية وظهرت الوحدة في الكثرة دونما اتصال أو انفصال ، وتجلى الله فاستنارت الأشياء كما تستنير الأجرام إذا ما قابلت ضوء الشمس ، فلم تعد هذه الأشياء حجاباً إذ ليس معه غيره حتى يحتجب به ، وعادت المغايرة هي عين اللاتغاير ، فارتفع حكم الثلج ووضع حكم الماء ، وصار الكل غاية في اللطافة :

فيا أحديّ الذات في عين كَثْرة ٍ ويا واحد الأشياء ذاتك سايـــعُ
تجلّيت في الأشياء حين خلقتهـــا فها هي ميطت عنك فيها البراقع
قطعتَ الورى من ذاتِ نفسِك قطعةً ولم تكُ موصولاً ولا فصل قاطع
وما الخلق في التمثيل إلا كثلجةٍ وأنت بها الماء الذي هو نابع
ولكن بذوب الثلج يرفع حكمه ويوضع حكم الماء والأمر واقع

ومما يتمم التركيب الرمزي لهذه القصيدة أمران ، الأول أن العرفانية الصوفية تصورت الألوهية على نحو ديالكتيكي ، إذ الألوهية على حد تصورهم مرتبة الجمع بين الأضداد ، وعن حركة الأضداد في توترها وجيشانها وتقابلها في مدرج الألوهية ، عبّر الجيلي بقوله :

تجمعت الأضداد في واحد البهـــا وفيه تلاشت فهو عنهن ساطـــع

والثاني أن الشاعر قد انتهى في قصيدته إلى أنه لا نقصان ولا قبح في الأشياء إذ كلها كمال تام وجمال هو فيض انعكاس الجمال الكلي الواحد :

وكل قبيح إن نسبت لحسنـــــه أتتك معاني الحسن فيه تسارع
يكمل نقصان القبيـــح جمالـــه فما ثمّ نقصان وما ثمّ باشـــع

وربما كان في هذين البيتين من قصيدة الجيلي ، تعبير عن اعتقاد صوفي مؤداه أن الجمال والكمال والخير أمور إيجابية متصفة بالوجود ، أما القبح والنقصان والشر فتئول كلها إلى النفي والسلب والعدم وليس الأمر من ناحية الواقع على حد ما اعتقدوا ، بل ان مذهبهم في تصور الوجود من حيث أنه جماع المتقابلات والأضداد ، لا يؤازر اعتقادهم بقدر ما يعرضه للنقد .

هذا ما فطن له من بين الفلاسفة ذوي النزعات المنطقية التحليلية برتراند رسل Bertrand Russell في حديثه عن الخصائص التي تميز الفلسفة الصوفية ، فبعد أن أوضح اعتقاد هذه الفلسفة في التبصر والحدس وشكها في المعرفة الشائعة العامة ، وإيمانها بالكشف الذي يعارض العقل والتحليل ، أشار إلى أن هذه الفلسفة الوجدانية ، قد آلت إلى تصور الشر مجرد مظهر خالص ووهم يولده ما يقوم به العقل التحليلي من تقسيمات [1].

ولدينا من بين نماذج الشعر الصوفي في الأدب الفارسي على كثرتها وتنوعها ، قصيدتان تلقيان مزيداً من الضوء على رمز الطبيعة في هذا الشعر ، أما الأولى فقد اخترناها من قصة يوسف وزليخا التي نظمها عبد الرحمن الجامي ٨١٧ / ١٤١٤ : ٨٩٨ / ١٤٩٢ ، وفيها يقول :

أنظرْ إلى الشّقائـِـقِ في الجبــــال
حين تتجمّلُ فصـــولِ الربيـــع
كيف تشقّ ورودها طريقاً لها من تحت الصخور
قامت في البدء تلك النفْشَةُ من الحسن الأزلي
فضربَ خيمتَـــه خارجَ إقلــــيم القدس

---

(١) Bertrand Russell, Mysticism and Logic and Other essays, London, Unwin Books, P. 14, 15.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ليتجلّـــــى عـــــلى آفـــــاق الأنفس

فأشْرَقَتْ لَمْعَةٌ منه على المـلك والملائكة

ووقعَتْ على الورْدة من تلك اللمعة أضْواء

فسرَتْ من الوردة إلى البلبل حُرْقَةُ الروح

واتّقدَتْ خدود الشّمْع بقبس من تلك النار

فأحرقَتْ في كل مأوى منها ميئات الفَراش

ومن نُورها احترقَتْ الشمسُ وَقْـــدا

وبها أخرجَ النيْلوفرُ رأسَهُ مـــن المـاء

ومن طلْعَتها تحـلى بالجمال محيـا ليـلى

وبها انفرَجَتْ شفتا شيرينَ عن سُكّرٍ مذاب

فأسَرَتْ قلبَ برْويزَ وروحَ فرْهَـــاد

وتجلّــــى جمالُهـــا في كل مكان

وانعقَد ستارُهـا دون أحبّـاء العالـم

فطلـع مـن جيـب قمـرِ كنْعَان

محيـا به توهّـــت نفسُ زليخـا *

وقصيدة الجامي السابقة تدور كما نرى على تصورات عرفانية خاصة ، لعل من أهمها ، الرابطة الجامعة بين الجمال بوصفه أزلياً مطلقاً والرحمة الإلهية أو ما يسميه ابن عربي بالنفس الرحماني الخالق ، وهذا ما يشكل الطبيعة في قصيدة الجامي على نحو رمزي ، إذ تئول العلاقة بين الجمال والرحمة إلى تجلي الله وانكشافه الاستطيقي في صور الطبيعة وأشكالها ومظاهرها من حيث ظهوره في الأعيان الجميلة .

---

* د . محمد غنيمي هلال/ مختارات من الشعر الفارسي، وراجع أيضاً للجامي يوسف وزليخا ط الهند ١٣٠٢ .

وإلى تجلي الجمال الإلهي الرحيم الذي أبى أن يظل خلف النقاب في كنزيته المعبر عنها بالعماء ، رمز الجامي بكيف حسي لصورة الخيمة التي ضربها الحسن الأزلي خارج إقليم القدس ، معبراً عن التجلي الأستطيقي في مظاهر الطبيعة المتنوعة التي هي على حد قول الشاعر لمعة من الحسن الأزلي، فالوردة الفيحاء التي هام البلبل بها عشقاً ، وزهر النيلوفر يطل من الماء ، ووجه ليلى القسيم وصورة يوسف التي طلعت من جيب كنعان قمراً مشرقاً ، كلها أشكال فزيائية تنحل إلى وحدة التجلي الإلهي بنعت الجمال ولا يملك المحب العارف إذا عاين وحدة الأشياء الجزئية الجميلة من حيث تبدو له تنوعات لمثال واحد أعلى ، إلا أن يهيم بهذا المثال عشقاً ويحترق به كالفراش .

ولسنا نشك في أن الجامي الذي قرأ مصنفات ابن عربي ، قد ألمّ أيضاً بأشعاره وقصائده ، وتأثر ببعض صوره وأخيلته ، فقول الجامي : « فطلع من جيب قمر كنعان محيا .... إلخ » ليس سوى تأثر مباشر بقول ابن عربي في إحدى قصائده :

المطلعات من الجيوب أهلة   لا تَلْفِيَنَّ مع التمام كواسفا

وأما القصيدة الثانية التي تزيدنا قرباً من رموز الطبيعة في الشعر الصوفي ، وترينا كيف امتدت هذه الرموز في شعر المتأخرين ، فإنها لمحمد أقبال ١٢٩٨ / ١٨٧٣ : ١٣٥٧ / ١٩٣٨ .

قال في قصيدة له بعنوان « النهر » :

أنظرْ إلى النّهر كيف ينسابُ سَيْرَ النّمل
في جُيـوبِ المُرج كأنّـه المَجَـرّة
قد كان في نَوم الدّلال على أرْجوحَة السحاب
إذا به يَفْتح عينَ الشوق إلى أحضان الجبل

. مُنفرداً في سيره فارغَ البال من كلّ شيء

في طريقه قد أبدعَ الربيعَ الملائكيّ الطلْعَة

فيه تنفّس الورد وتنفست الخزامى وتنفس السوسن

تغازلهُ الورودُ أن عليك ان تبقى أمامنا قليلا

وتضْحَكُ البراعِمُ وتجْذب إليها أذياله

لا دراية له بمبدياتِ الدّل من ذواتِ الثيابِ الخضر

قد قطعَ الصحراء ومزّق صدرَ الجبل والهضاب

شَطْرَ البحر لا ساحل لهُ ينساب سيرَ الشمل

على سواءٍ في انسيابه صُعوداً وهبوطاً كالسيل

عبر قصور الملوك وجدران القلاع والمروج والخمائل

هَلِعاً قوياً سريعاً محترق الكبد دون قرار *

وتبدو القصيدة إذا ما أهبنا بسياق روحي ، تركيباً رمزياً متعدد المستويات عول الشاعر فيه على تنشيط تيار من الصور الجزئية التي تصب في منبعها مرة أخرى ، ولعلنا نلاحظ كيف يتراكب البناء المجازي متمثلاً في التشبيه والاستعارة وفيما تنطوي عليه الصور الحسية من كيف عيني مباشر.

والنهر الذي يحدثنا الشاعر عنه في القصيدة ، رمز على الحركة والتغير والصيرورة الخالقة ، ولما كانت الحركة تقتضي أطرافاً متقابلة ، عبر الشاعر عن هذا التقابل ورمز له بالنهر ينساب كالسيل الجارف صعوداً وهبوطاً على حد سواء . وإننا لا نضع كما قال هيرقليطس ، أرجلنا في النهر مرتين لأن مياهاً جديدة تجري من حولنا .

---

* مختارات من الشعر الفارسي ، وراجع لإقبال أيضاً بيام مشرق ، و زبور عجم ، وارمغان حجاز ، وجويد نامه للوقوف على نزعته الفلسفية ذات الطابع الصوفي .

والنهر في قصيدة الشاعر رمز صوفي على مبدأ واحد حي متوثب يخلق الأشياء في سورة عارمة ، ويتجلى فيما يخلق ، ولا تفتأ هذه الإرادة في خالقيتها الفاعلة ، تشتاق إلى معاينة تجليها المبدع وكيف تنفعل لها الطبيعة في استسلام وإذعان ، فإرادة الحياة في تجليها الخالق ، قد أبدعت الربيع الملائكي الطلعة ، فالأكمام النائمة تتفتح ، والبراعم الناعسة تتمطى ، والورود والخزامى والسوسن ، تتنفس فيشيع منها عطر فاغم .

ولا يستعصي أو يتأبى على هذا المبدأ الكلي الحي شيء ، إنه لينفذ قوياً مقتدراً في صميم الأشياء الصلدة والمادة الجامدة ، فيخترق الهضاب ، ويمزق صدر الجبل ، ويعبر جدران القلاع الشاهقة .

ولكن إلى أين يتجه النهر وقد نشطت حركته وانساب موتجه عبر المروج والصحراء ؟ إن هذه الإرادة المقدسة في خالقيتها إرادة قوة وحياة معاً ، وإنها فيما تخلق وتبدع من أشكال الطبيعة وصور العالم المختلفة ، لا غاية لها ، إذ الغايات إنما تلائم أسلوبنا العملي في الحياة ، وإذا كان لا بد من التحدث عن غاية ، فلا مناص من أن نقول إنها هي غاية نفسها ، ولما كانت هذه الإرادة الحية العاقلة لا تتناهى ، فإن غايتها لا تتناهى كذلك ، أوليس النهر كما صوره إقبال في قصيدته ، ينساب شطر البحر لا ساحل له ، ويندفع دونما قرار؟ بلى ، وإن هذه الروح الحية المطلقة لتتغلغل في الطبيعة بأسرها ، وتأبى إلا أن تحقق ذاتها في صور العالم وتعيناته المختلفة حتى تصبح وجداناً فاهماً ، ومفهوماً ، إنها المد الغامر ، والدفقة السارية والوثبة الحية التي تجاوزت بها الكينونة انغلاقها على نفسها صوب المظاهر والصور والأشكال .

وهكذا أحال الصوفية في شعرهم الذي يصف الطبيعة على رموز وفيرة ، توسلوا إليها بالمجازات والصور العينية ومنطق الخيال على حد تعبير فيكو Vico وهو منطق لا شأن له بصورية الفكر وتفصيل المقولات

في الأجناس والأنواع وضروب القياس ، وكل ما في الأمر أنه ينبهنا إلى أننا لن نكشف عن الأصل الجوهري للشعر ، « إلا إذا نقبنا عنه في عصر الأبطال وعصر الإنسان ، فالإنسانية لم تبدأ بالتفكير المجرد ولغة العقل ، إذ كان لا بد أن تمر أولاً بلغة مرموزة نقع عليها في الأسطورة وفي الشعر».

وإلى جانب هذه القصائد التي تحوم في أجوائها الرموز النابعة من تيار تخييلي نشط وصور حسية متراكمة ، نظفر بأبيات أدارها الصوفية على تجريد ميتافيزيقي خالص وتصورات لا تهيب بما تنطوي عليه الصور من كيف حسي مفعم بالإيحاء ، وفي هذه القصائد نجد أنفسنا بإزاء رموز تنحلّ إلى مقولات وأفكار خالصة .

والحق أن شعر الصوفية سواء عول في رمزيته على الأبنية الإستعارية أو على التصور والتمثل البحت ، ينتمي الى ما يعرف بالشعر الميتافيزيقي Metaphysical Poetry ، ولنا أن نتساءل ، هل يضم هذا الشعر قيمة فنية حقة ؟ وهل هو في بعض جوانبه أميل إلى طبيعة النظم منه إلى روح الشعر ؟ .

للإجابة عن هذه التساؤلات ، ينبغي أن نقر أولاً بأن الشعر بوصفه نمطاً فنياً من أنماط التعبير ، يتكون من تيارين جوهريين ، تيار تأملي تمثله الأفكار ، وتيار وجداني يمثله الشعور . بيد أننا نلاحظ أن هذه الثنائية تختفي تماماً في كل شعر يتسم بطابع الإبداع والرؤية الشعرية الملهمة ، حيث تبدو الأفكار النابعة من التأمل الخالص مشربة بالعاطفة ، وعلى هذا النحو يعتبر الشعر الميتافيزيقي على حد ما يقول هربرت ريد Herbert Read ، فهما عاطفياً للفكر ، إنه كما وصفه دانتي ، فكر متحول إلى مجازات وتخيلات .

ومن الخطأ في نظر ريد ، أن نتصور الشعر الميتافيزيقي بوصفه شعراً تعليمياً ، رغم أننا نجد من جانبنا قدراً غير قليل من الشعر الصوفي ،

يسوده طابع تعليمي مباشر ، ويعتبر هذا الشعر التعليمي ، إذا ما أخذنا بمبدأ القيمة ، في الدرجة الدنيا من هذا الشعر . وليس الشعر الميتافيزيقي بأقل من الشعر الغنائي من حيث الإنفعال والعاطفة ، وكل ما هنالك أن العاطفة تتجلى فيه على نحو مختلف ، والعاطفة كما يرى ريد هي الرابطة الممكنة بين الشعر الغنائي والشعر الميتافيزيقي . وفي نقده شعر ملتون ، التمس معيار الشعر الميتافيزيقي الأصيل فيما سماه وحدة الفكر والشعور ، وهي وحدة تختفي معها الثنائية ، ويتلاشى ازدواج النسق العام للفكر والإحساس الشعري [1] .

وهكذا ينطوي الخيال في هذا اللون من الشعر على قيمة ميتافيزيقية شاملة ، يبدو معها الفرق بين الشعر والفلسفة فارغاً مصطنعاً ، وهذا ما أكدته على سبيل المثال ، المثالية الألمانية لدى فشته وشلنج الذي أعلن أن الفن إكمال للفلسفة ، وشليجل في تصوره لما وصفه بالشعر المتعالي أو شعر الشعر ، وهذا ما طمح إليه الرومانتيكيون ، إذ أرادوا أن يجعلوا من الشعر فلسفة ومن الفلسفة شعراً [2] .

وربما انطوى هذا الطموح على تناقض شكلي يئول الى ما بين الفلسفة الشعر من اختلاف ، فبينما تعول الرؤية الفلسفية على التحليل الموضوعي الخالص والتجريد العالي ، تعتمد الرؤية الشعرية على العاطفة والخيال الذي يركب الصور من المحسوسات . وعلى الرغم من هذا التقابل ، يمكن أن يتضايف نسق الفكر ونسق الإحساس الشعري ، على أن تأسيس الوحدة التي تمزج التيارين ، لا يتأتى إلا لعبقرية شعرية تلبس الفكر أشكال المجاز وتحيل الصور والأخيلة على سياق فكر مشرب بالوجدان :

---

(١) Herbert Read, Collected essays in Literary Criticism, London, Second edition, 1950, P. 71, 84.

(٢) Cassirer, An essay on man, P. 198, 199.

والحق أن هذا التوحيد بين المعنى والصورة ، بين الفكرة والعاطفة ، بين التمثل والوجدان ، هو ما نظفر به في كل شعر رمزي ، إذ الرمز الشعري يبدو في وضع انقسام ظاهري على نفسه، لأنه يطمح الى شيء ما يتجاوز حدود طبيعتنا الإنسانية ، الا أنه لكي يعبر عنه ، يتشبث بكيف حسي خالص يؤسسه منطق الخيال .

وفي الشعر الصوفي النزعة ، نظفر بهذين النوعين ، من حيث يئولان الى طبيعة ميتافيزيقية ، ولدينا من هذا الشعر قصائد تحولت فيها الأفكار الثيوصوفية والتصورات الغنوصية الخاصة بالمشاهدة والتجلي والمحايثة ووحدة الوجود الى أخيلة حية وصور نابضة ورموز مشوبة بالوجدان الصوفي كقصائد ابن عربي والجيلي والرومي والجامي ومحمد إقبال وغيرهم من الشعراء الملهمين .

وقد حقق الصوفية في هذه الأشعار الوحدة الجامعة بين نسق الفكر ونسق الشعور ، بيد أن لدينا قصائد ومقطوعات أخرى ، إختفى منها تماماً الكيف الحسي للصور والنسق الوجداني والإحساس الشعري ، بحيث لا يمكن أن نتحدث بعد في هذه الأشعار عن تضايف موحد بين الفكر والشعور والى هذا النوع الثاني الذي يسيطر عليه طابع فكري منعزل عن الخيال والشعور ، تنتمي بعض أشعار ابن عربي ، كقوله في فصوص الحكم متحدثاً عن التنزيه والتشبيه :

فإن قُلْتَ بالتنزيه كُنْتَ مُقَيِّداً	وإن قلْتَ بالتشبيه كنْتَ محدّدا
وإن قلْتَ بالأمْرَيْن كُنْتَ مسدّدا	وكنت إماماً في المعارف سيّـدا
فمن قالَ بالإشفاع كانَ مُشْرِّكاً	ومن قَالَ بالإفْراد كانَ مُوَحّدا
وإياك والتشبيه إن كنت ثانيـاً	وإياك والتنزيه إن كنت مُفْرِدا

فما أنت هو بل أنت هو وتراه في عين الأمور مسرحاً ومقيـداً *

وقوله مشيراً إلى الهوية والسوية واللاتغاير بين الله والأشياء :

فالحَقُّ خَلْقٌ بهذا الوَجه فاعتبروا وليس خَلْقاً بهذا الوجه فادّكروا
من يَدْرِ ما قلتُ لم تُخْذَل بصيرته وليس يدريه إلا مَنْ لهُ بَصَرُ
جَمْعٌ وفرقٌ فإن العينَ واحدةٌ وهي الكثيرةُ لا تبقى ولا تذر **

وقوله متحدثاً عن تنوع التجلي والظهور الإلهي في الأشكال والصور والمشاهد الخيالية التي تدرك هذا التجلي :

فللواحد الرَحمن في كل مَوْطنٍ من الصُور ما يَخْفَى وما هو ظاهرُ
فإن قلْتَ هذا الحق قد تَكُ صادقاً وإن قلت أمراً آخرا أنت عابِرُ
وما حكمةٌ في موطنٍ دون موطنٍ ولكنّه بالحقّ للخَلْقِ سافِـرُ
إذا ما تجلى للعيـون تـردّه عقولٌ ببرهانٍ عليه تُثابـرُ
ويُقْبل في مجلى العقول وفي الذي يُسَمّى خيالاً والصحيحُ النواظر***

ولدى إبن الفارض وعبد الكريم الجيلي والششتري وعبد الغني النابلسي وغيرهم من شعراء الصوفية قدر غير قليل من هذا الشعر ، وإن شئنا تعبيراً أدق قلنا ، قدر غير قليل من هذا النظم الذي يفتقد حرارة الوجدان الصوفي ، افتقاده التراكيب المجازية والصور الخيالية الموحية وتغلب على هذا النوع من الشعر سمة التجريد التي لا تخلو من طابع التعليم الغنوصي

---

* فصوص الحكم/ فص حكمة سبوحية في كلمة نوحية ، وانظر في شرح الأبيات، الكاشاني وبالي « فان كنت مثنياً للخلق مع الحق ، فاحذر التشبيه بأن تثبت خلقاً غيره، بل اجعل الخلق عينه بارزاً في صورة التقييد والتعيين ، وان لم تثبت الخلق معه فاجعله الواحد بالحقيقة الكثير بالصفات ، واجعله عين الخلق محتجباً بصورهم/ ص ٦٠ .

** فص حكمة قدوسية في كلمة ادريسية .

*** فص حكمة حقية في كلمة اسحقية .

ومع ذلك فلدينا نماذج كثيرة من الشعر الصوفي ، أشرب فيها التركيب الميتافيزيقي طابع الوجدان والخيال المبدع ، وفي هذا النوع من الشعر يمكن أن تستشف شعوراً صوفياً بالوحدة الشاملة التي تضم الكائنات جميعها في نسيج متلاحم ، وليس هذا الشعور بالوحدة التي يعاين الصوفي انبثاق الأشياء منها وعودتها إليها على نحو يشيع فيها الإنسجام والتوافق بحيث تتضام الكثرة وفقاً لمبدأ موحد ، حتى إن الصوفي ليشهد في الجزء الفرد الكل بأسره ، بالأمر الذي يقع عليه الجميع ، إذ لا يحقق هذا الشعور إلا الصفوة من الحكماء والعرفانيين والشعراء الملهمين ، في لحظات تاريخية نادرة ، وفي ومضات نفسية خاطفة ، يستضيء بإشراقها الشعور الذي تغمره معرفة كشفية هي برهان نفسها ، وفي هذا المدرج يعاين الصوفي الألوهية المحايثة متجلية في صور الطبيعة وأشكالها المتنوعة ، ولا غرو بعد ذلك أن نتعلم من الشعر الصوفي ، كيف نقرأ شفرة الكينونة على نحو فريد وكيف نستقبل ما ترسل الطبيعة من لغة مفعمة بالرموز .

الفَصْلُ الثَّالث

رمز الخمر

١ ـ مقدمة : الخمر في الشعر العربي

٢ ـ التحول الرمزي للخمر في العرفانية الصوفية

٣ ـ رمز الخمر في الشعر الصوفي

١ ـ مقدمة : الخمر في الشعر العربي

عرف العرب في جاهليتهم الخمر المعتصرة من العنب والتمر والشعير ، وفي القرآن الكريم ذكر لشيء من ذلك ، في قوله : « ومن ثمرات النخيل والأعناب تتخذون منه سكراً ورزقاً حسنا » ١٧ / النحل .

وقد تصرف العرب في أسمائها وكناها بحسب اللون ودرجة الإسكار والبلاد التي كانت تجلب منها ، ومن ذلك أنهم كانوا يسمون نبيذ الشعير الجعة ، ونبيذ العسل البتع ، أما المزر فنبيذ الحنطة ، والسكركة إسم معرب لخمر الحبشة .

« ومن بين الشعراء الجاهليين الذين اشتهروا بالحديث عنها ، ودار في شعرهم وصف كئوسها ودنانها وحوانيتها ومجالسها ، أعشى قيس ، وعدي بن زيد الحيري ، وقد عرض لها كثيرون في أشعارهم مفاخرين بأنهم يحتسونها ويقدمونها لرفاقهم ، وأكثر من كان يتجر بها اليهود والنصارى ، وكانوا يجلبونها لهم من بصرى وبلاد الشام ومن الحيرة وبلاد العراق ، ويقال إنهم كانوا يضربون خيامهم في بعض الأحياء أو في بعض القرى ، ويضعون فوقها راية تعلن عنهم ، فيأتيهم الشباب ليشربوا وليسمعوا بعض القيان ممن يصاحبنهم ، وكان من الشباب من يدمن عليها

حتى تنفر منه قبيلته ، وقد تخلعه لما يتدنى فيه من رذائل » .[1] وعن هذا الوضع الذي كانت تتخذه الجماعة أحياناً تجاه الفرد ، عبر طرفة بن العبد في قوله :

وما زال تَشْرابي الخمورَ ولذّتي   وبيعي وإنفاقي طَريفي ومُتْلَدي
إلى أن تَحامَتْني العشيرةُ كلّها   وأفرِدْتُ إفْرادَ البَعيرِ المُعَبَّدِ

ويبدو أن تعاطي الخمر ومعاقرتها في العصر الجاهلي ، كان علامة على ما يمكن أن يوصف بأنه فتوة وثنية ، وذلك لأن الشعراء ما تحدثوا عنها إلا في سياق ما كانت الجماعة تشيد به من بذل وسخاء .

ولقد أجاد وصفها من بين شعراء الجاهلية ، الأعشى ، إجادة لفتت القدماء إليه ، وهو وصف يفيض بالحيوية اذ يجسم فيه بيئتها ومجالسها وما ينشر فيها من الورود والرياحين ، وما يقوم فيها من السقاة والمغنين والإماء اللائي يلبسن الشفوف وما يضرب عليه العازفون من آلات الطرب[2].

وممن كلفوا بالخمريات في العصر الجاهلي ، عدي بن زيد العبادي النصراني ، وكان من شعراء الحيرة المشهورين * ويعد من رواد شعر الخمر في العصر الجاهلي ، ثم لمن ظهروا في العصور الإسلامية بعد ذلك من مثل الوليد بن يزيد وأبي نواس ، وفي أخبار الوليد أنه كان من ندمائه ، القاسم بن الطويل العبادي ، وربما كان هو الذي عرف الوليد بشعر عدي ، إذ كان يرويه له ، ويغني فيه معبد وغيره من المغنين بمثل هذا الصوت الذي أورده أبو الفرج :

---

(١) دكتور شوقي ضيف / العصر الجاهلي ، ط دار المعارف بمصر ، الطبعة الرابعة ص ٧٠
(٢) دكتور شوقي ضيف / العصر الجاهلي ، ص ٣٥٥ .
* انظر في ترجمته / الأغاني ٢ / ٩٧ ، وابن قتيبة ، الشعر والشعراء أ / ٩٧٦ وكتاب : لويس شيخو « النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية » .

بَكَرَ العاذلون في وَضَح الصبـــ ح ِ يقولونَ لي ألا تَستَفيــقُ

لستُ أدْري وقد جفاني خليلي أعدوّ يلومُــني أم صَديــقُ

ثم قالوا ألا أصْبِحونا فقامـتْ قَيْنَةٌ في يمينها إبريــقُ

قدّمَتْهُ على عُقارٍ كعين الديـــكِ صَفّى سُلافَها الراوُوقُ [1]

ولا نزعم أن تحريم الخمر في الإسلام قد قضى عليها وأوهن من الفن الشعري الذي تناولها ، إذ إننا نلاحظ أن شعر الخمر قد ازداد ثراء ، واتسع معجمه الفني ، وتنوعت صوره وأخيلته تنوعاً دل على ما ألمّ بالبيئات الإسلامية في عصر الأمويين وعصر العباسيين من بذخ وترف وإغراق في اللهو والمجون .

ولقد انتشرت في البيئات الإسلامية أخبار وروايات عمن اشتهروا بالمجون والإباحية ، ولم تكن تلك الحياة الماجنة الرخيصة إلا « أثراً من آثار الفتوح وما حملت من أموال وحضارات وصور من الترف الى العرب ، فتحضرت مكة والمدينة ، وتحضر العرب الذين استقروا في البيئات الجديدة ، وأقبل أهل العراق على الخمر ، وكأنما كانت الفتن هناك وما حملتهم من الخطوب باعثاً لهم على المجون » [2] .

ولا يخفى أن المجتمع الإسلامي ، كان منذ الحكومة الأموية جماع ظواهر متناقضة ، ونسيجاً حضارياً من الأفعال وردود الأفعال ، ومستوعب أنماط مختلفة ونماذج متباينة من الشخصيات والقيم والسلوك والمذاهب والإتجاهات ، فما نكاد نجد الشعراء الماجنين المولعين بشرب الخمر ووصفها والتغني بها ، من أمثال الوليد بن يزيد وغالب بن عبد القدوس المكنى بأبي الهندي ، والمغيرة بن الأسود المعروف بالأقيشر الأسدي

---

(١) شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ص ٣٩٢ ، وانظر أيضاً ، الاغاني ط دار الكتب ٧/٦٥

(٢) انظر/ د. شوقي ضيف ، العصر الاسلامي ، دار المعارف ، ط ٣ ، ص ٣٧٧/٣٨٠

وابن ميادة نديم الوليد بن يزيد وابن هرمة وبشار بن برد والحسن بن هانيء حتى نقع على شعراء التقشف والوعظ الديني والزهادة من أمثال سابق البربري واعظ عمر بن عبد العزيز ، وأبي الأسود الدؤلي وأبي العتاهية ، وما أن نظفر بشعراء الغزل الصريح من أمثال ابن أبي ربيعة والأحوص والعرجي ، حتى يطالعنا شعراء الغزل العذري جميل والمجنون والعباس ابن الأحنف ، وغيرهم ممن وسموا الشعر الغنائي بطابع رومانسي ظاهر.

ويلزمنا للوقوف على ما ألم بشعر الخمر من تحول رمزي لدى الصوفية ، أن نتعرف أولاً على الخمر في تراث الشعر العربي ، ومن أبرز الخصائص الفنية لهذا الشعر ، ولع الشعراء بالحديث أحياناً عن البلاد التي كانت تجلب منها ، وفي بعض هذا الشعر تطالعنا الخمر منسوبة إلى عانة وأذرعات وغزة وبيت راس وفلسطين وبصرى وصرخد وصريفين وبابل وغيرها من البلدان التي ذاع صيتها في اعتصار الأنبذة المختلفة الطعوم والألوان.

وقد ورد في بعض هذا الشعر إشارات إلى خمارين مشهورين كابن بُجْرة الذي كان خماراً معروفاً بالطائف ، وفيه قال أبو ذؤيب الهذلي :

ولو أنّ ما عند ابنِ بجرة عندها من الخمْرِ لم تبللْ لهَـاتي بناطِلِ

ومن باب نسبة الخمر إلى مكانها قول الأعشى :

صريفيةٌ طيباً طعمُهـا تصفقُ مـا بين كُوبٍ ودنّ *

وربما دل ولع الخمريين بهذه النسبة المكانية ، على طبيعة أصيلة في

* انظر / أبو العلاء المعري ، رسالة الغفران ، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، ط. الخامسة ، ص ١٥٠ ، ١٥٢.
وانظر للوقوف على الأعلام ، ياقوت الحموي / معجم البلدان ، ليبزج — طهران، طبعة مصورة ١٩٦٥.

الشخصية العربية التي كانت تميل منذ العصر الجاهلي الى البحث عن أصالة النسب والتثبت من الأعراق ، سواء كان نسب أشخاص أو خيول أو خمور ، حتى لقد اشتهر بعضهم بمعرفة شجر الأنساب الخاصة بالقبائل والبطون ، مراعاة منهم لروابط العصبية واعترافاً ببعض النظم الإجتماعية كنظام الأحلاف ونظام الولاء وكذلك كان شأنهم مع الخيل لما لها في حياتهم إبان السلم وفي الحرب من وضع متميز . فلم يكن غريباً والحالة هذه ، أن يعني الشعراء في وصف الخمر بذكر نسبها ومعتصرها والبلاد التي كان التجار يجلبونها منها ليروجوها في أسواق البيع والشراء ، وليتخذوا منها سبيلاً إلى الغنى والثروة .

ومما يدخل في تكوين الخصائص الفنية لشعر الخمر ، وصف الشعراء ألوانها وطعومها روائحها وأوانيها ومكاييلها ومجالسها التي كان يشيع فيها الغناء والمجون ، ودبيبها في عروق الشاربين .

وفي قصائد الأعشى ، وان كان شيء ليس بالنزر منه موضوعاً انتحله بعض رواة العصر العباسي ، نظفر بشعر يوحي بانطباعات ذاتية آسرة ، وقدرة على ملاحظة التفاصيل والدقائق الجزئية ، وتفنن واسع في الوصف المتدفق .

ويحدثنا الأعشى في قصيدته التي مطلعها :

ودِّعْ هريْرةَ إن الركبَ مرتحلُ وهل تطيقُ وداعاً أيها الرّجُلُ

عن ذهابه إلى حانوت الخمار الرومي ، بينما سار من خلفه غلام أشر نشيط يشوي اللحم للشاربين ، حتى إذا انعقد مجلس الشراب ، نثرت فيه الرياحين ، وأخذ الساقي يروح ويغدو وقد قصر قميصه وجدّ في خدمة الندمان ، وإذ قد جعل يتحرك في خفة وسرعة ، أخذت تنوس

أقراطه المزينة باللآلىء على عادة الموالي من الروم الذين كانوا يديرون تلك الحانات .

وفي قصيدته يطالعنا القيان اللائي يرفلن في شفيف الثياب ، يغني بعضهن على ضروب الصنوج ويحمل البعض قُرَب الخمر الصغيرة على أعجازهن متمايلات في دل وجمال :

نازعتُهم قضبَ الريحانِ متكئاً وقهوةً مزّةً راووقُها خضلُ
يسعى بها ذو زجاجات له نطفٌ مقلصٌ أسفلَ السربالِ معتملُ
ومستجيبٍ تخال الصنجَ يسمعُهُ إذا ترجّعُ فيه القينَةُ الفضلُ
والساحباتِ ذيولَ الربط آونةً والرافلاتِ على أعجازها العجلُ

وعلى هذا النحو من الوصف الحي الممتزج بطابع الرؤية التي تهيء مناخ المشهد الذي صوره الأعشى ، حدثنا في قصيدة أخرى عن الندمان الذين قصدوا الحانوت قبل أن تعلن الديكة انبلاج الفجر ، وكيف أنهم أخذوا يساومون الخمار الرومي الذي جعل يحدق فيهم بعينيه الزرقاوين ، حتى إذا نقد دراهمهم ليتثبت منها ، قام إلى مظلته يحمل في يده سراجاً ، سقط ضووه وهناً على ما علق في خيمته من أهداب وملاءات وأستار ، وأخرج لهم خمراً اعتصرها من بواكير الأعناب . وجعل الشرب يتداولون أنخابها ، ويطوف عليهم الساقي بأباريقه ، حتى نعموا وطابوا واستولى عليهم الخمار ، ومما يلفت الانتباه في هذه الخمرية ، إلمام الشاعر فيها بصور وأخيلة وأوصاف للون الخمر وتأثيرها ، ذاعت من بعد وأضاف إليها الشعراء في العصرين الأموي والعباسي صوراً تحمل طابع الحضارات الوافدة .

ومن بين الصور التي تعاطاها الأعشى وتداولها الشعراء ، التردد والاختلاف إلى الحوانيت قبل شروق الشمس وقبل أن يؤذن ديك الصباح :

فقُمْنا ولما يَصِحْ ديكُنَا إلى جوْنةٍ عند حَدّادِها

وقال عدي بن زيد :

بكر العاذلون في وضح الصبح يقولون لي ألا تستفيق
ودعوا بالصبوح يوماً فجاءت قينة في يمينها إبريق

وقال أبو نواس :

ذكر الصبوحَ بسحْرِه فارتاحا وأملّهُ ديكُ الصباحِ صياحا

ولا نزعم أن ديك الصباح قد خرج في هذا الشعر إلى رمز على شعور باطن بالزمان الذي يمزق الأشياء أو أنه رمز على شعور بتفلت العمر وانزلاقه ، ذلك أن التشبث بالمحسوس والوقوف عند وصيده لدى أولئك الشعراء ، يمنع من افتراض هذا التأويل المتعسف ، وكل ما في الأمر ، أنه كان يلذ للشاربين أن يسكروا في هذا الوقت الباكر حيث يرق الهواء ويصفو نسيم الصباح المنعش أو أنهم كانوا يأمنون على أنفسهم من العسس ومن ملامة الغير لهم إذا ما التحفوا بغبش الأسحار .

وقد كلف الخمريون في مختلف العصور بتصوير لون الخمر ، فهي إما كميت قانية الحمرة كأنها حوصلة فرخ النعام كما قال الأعشى :

وقامَ فصبّ لنا قهوةً تُسكّننا بعد إرْعادِها
كميْتاً تكشفُ عن حُمْرةٍ إذا صرّحتْ بعد إزْبادِها
كحوصلةِ الرألِ في جريْها إذا جُليتْ بعد إقْعادِها

وإما بيضاء صافية كأنها ذوب من شعاع الشمس ، قال الأعشى :

مُشَعْشَعَةً كأنّ على قراها إذا ما صرّحَتْ قطعاً سهاما
تخيّرها أخو عاناتَ شهْراً ورَجّى أوْلَها عاماً فعاما
كأن شُعاعَ قَرْنِ الشمس فيها إذا ما فَتّ عن فيها الختاما

وقد تختلط ألوانها فتجمع بين الصفرة والحمرة ، كتلك التي وصفها الأعشى في قوله :

وكأس كعين الديك باكرتُ حدها . بفتيان صِدْقٍ والنواقيس تضربُ
سلافٌ كأن الزعفران وعندما يُصفَّقُ في ناجودِها ثم تقطبُ

وهي على أي الأحوال مروقة لا يعلق بها شوب ، صافية رقيقة الجوهر ، تكاد لشدة صفائها تمتزج بها الأضواء ، حتى تتولد في قداحها أنوار على أنوار ، قال الوليد بن يزيد :

فقد تجلّتْ ورَقّ جوْهَرُها حتى تبدّتْ في منظرٍ عَجَبِ
كأنها في زُجاجها قَبَسٌ تذكُو ضياءً في عيْنِ مرتقبِ

وقال أبو نواس :

رقّتْ عن الماءِ حتى ما يلائمها لطافةٌ وجفا عن شكلها الماءُ
فلو مَزَجْتَ بها نوراً لمازجَها حتى تولّدُ أنوارٌ وأضْواءُ

وكثيراً ما كان أولئك الشعراء يتحدثون عن أنواع الأنبذة والخمور ، إذ منها ما قد طبخ على النار حتى ذهب أكثره ، ومنها ما لم يطبخ وهو أشد تأثيراً وإسكاراً ، وفيه قال ابن ميادة نديم الوليد بن يزيد :

ومُعتّقٍ حُرِمَ الوَقودَ كرامةً كدمِ الذبيح تمجّه أوْداجُه
ضَمِن الكروم له أوائلُ حمْلِه وعلى الدّنانِ تمامه ونِتَاجُهُ

وقد تداولوا في شعرهم الخمر الصرف والخمر الممزوجة بالماء أو المقتولة به ، والخمر التي عتقها التاجر في الخوابي والدنان ، وعن الخمر الممتزجة بالماء البارد المتحدر فوق الصخور ، المعتقة أشد ما يكون التعتيق ، قال العجاج ، الراجز :

قطّفَ من أعنابها ما قطّفا   وغمّها حولين ثم استودَفا
صَهباءَ خرطوماً عُقاراً قرْقفا   فشَنّ في الإبريقِ منها نُزَفا
من رَصفِ نازع سيلاً رَصَفا

أما أبو نواس فكان لا يحتسيها إلا صراحاً معتقة غير مقتولة ، وإنه ليصور تقادم عهدها تصويراً يجسمها ويخلع عليها خصائص الكائن الحي :

اثنِ على الخمْر بآلائها   وَسَمّها أحْسَنَ أسمائها
لا تجعَلِ الماءَ لها قاهِراً   ولا تُسلّطْها على مائها
كرْخية قد عُتّقَتْ حِقْبَةً   حتى مضى أكثرُ أجزائها
فلم يَكَدْ يدرك خمّارُها   منها سوى آخرِ حَوْبائها

وهذه خمر غاية في القدم ، غمها تاجرها في الزقاق وحبسها حتى ذهب أكثرها فلم يلحق منها إلا بآخر نفس فيها ، وهي على حد ما وصفها الوليد شمطاء لا تحصيها السنون :

اصدَعْ نجيّ الهمومِ بالطّرب   وانعَمْ على الدهْرِ بابنةِ العنبِ
واستقبلِ العيشَ في غضارَتِه   لا تقْفُ منه آثارَ مُعْتَقِبِ
من قهوةٍ زانَها تقادمُها   فهي عجوزٌ تعْلُو على الحقَبِ

ومما يدخل في تركيب الخصائص الفنية ، كلف الشعراء بوصف أوانيها في صور نابضة بالحياة ، أحال الشعراء فيها على عالم الحيوان إحالة خلعت هذه الأواني الجامدة روح الأشياء الحية النابضة وفي هذا السياق يصف علقمة الفحل شكل الإبريق ، ويصوره وقد جلله التاجر بالكتان الأبيض ، في هيئة ظبي أبيض فوق نجوة من الأرض ، أبرزه حارسه لضوء الشمس :

كأنّ إبريقَهُمْ ظبيٌ برابيةٍ مُجلّلٌ بسبا الكتّانِ مفدوم
أبيضُ أبرزهُ للضحّ راقبُه مقلّدٌ قُضُبَ الريحان مفغُومُ

وقد نشطت هذه الصور والتشبيهات الشعرية التي أحالت في وصف أواني الخمر على عالم الحيوان وعالم الطير ، ومن بين هذه الصور ، قول حرملة بن المنذر المكنى بأبي زبيد هو شاعر مخضرم ، يصف أباريق الخمر المكسوة بالكتان الأبيض الغليظ :

وأباريقَ مثل أعناقِ طير الماء قد جيبَ فوقهن خنيفُ

وقول إياس بن الأرتّ ، وقد وسع الصورة وأضاف اليها :

كأن أباريقَ المدامةِ بينهم إوَزٌ بأعلى الطقّ عوجُ الحناجر

وقول أبي الهندي :

سيُغني أبا الهنديّ عن وطْبِ سالمٍ أباريقُ لم يعلّقْ بها وضرُ الزبدِ
مفدّمةٌ قزّاً كأن رقابَهــا رقابُ بنات الماءِ ريعتْ من الرعدِ

ولا يخفى أن وصف أباريق الخمر من خلال هذه التشبيهات ، قد تطور بتطور الذوق الذي أرهفته المدينة فبينما بدا الإبريق المجلل بالكتان الأبيض في هيئة ظبي بزبوة ، بدا من بعد صورة إوز معوج الرقاب ، وزاد أبو الهندي على الصورة المستوحاة من الطيور المائية « بنات الماء » أنها تسبح مفزعة من قصف الرعود .

ونلاحظ في هذه التشبيهات كيف انتزع الشعراء المشابهة بين المتضايفين من خلال إدراك حسي للموضوع أو للشكل الخارجي في كليته وشموله ، ولئن كانت الصورة قد خصصت من الموضوع جزءاً بعينه « رقبة الإبريق » التي تناظر في انحنائها رقاب بنات الماء ، إلا أننا لا يمكن بحال أن ندرك هذا الجزء إلا بوصفه محيلاً على كل واحد متماسك .

والحق أن الصور التي تطبعها التشبيهات في المخيلة ، تبدو ذات طبيعة تشكيلية تختلف وسائل الفن في معالجتها وتناولها ، إذ يستعين عليها المصور بالخطوط والألوان ومساحات الظل والضوء ، ويتوسل إليها الشاعر ، بالتشبيه والصورة التي تثير جملة من الانطباعات الحسية والوجدانية التي تكشف عن تأثر الشعراء بالفن الذي يعالج صناعة هذه الأواني التي كان الخزافون والمهرة من الصناع ، يصوغونها من خامات متباينة رخاوة وصلابة ، ويجمعون في صناعتها بين الروح العربية الإسلامية وخصائص الحضارات الوافدة .

ومما يدل على تطور الذوق الشعري والحسي الإستطيقي في وصف هذه الأواني من كئوس ودنان وأباريق ، تصوير الحكمي كئوس الخمر في سينيته بقوله :

تدُورُ علينا الراحُ في عسْجَدِيّةٍ حَبَتْها بأنواع التصاوير فارسُ
قرارتُها كسرى وفي جنباتِها مَهاً تدّريها بالقسِيّ الفوارسُ
فللخمرِ ما زُرّتْ عليه جيوبُهم وللماءِ ما دارتْ عليه القلانِسُ

وإننا لنبصر في هذه الصورة بما شاع في العصر العباسي من بذخ وترف ورفاهية ، كما نتبين فيها امتزاج الثقافات والمدنيات بعضها ببعض ، فالكئوس مموهة بالذهب ، وفيها يتجلى فن النقش والزخرفة الفارسي . فقرارة الكأس صورة كسرى وعلى جوانبها نقش المصور سرب البقر الوحشي وثلة من الفرسان الذين شرعوا سهامهم ووتروا قسيهم بغية الصيد والقنص .

وهكذا يمكن للدارس أن يتتبع استطيقا الخمر ويقفو نموها في الأدب العربي ، بتتبع النماذج الخمرية في مختلف العصور ، ويستحق هذا الموضوع أن يبحث بحثاً مستقلاً بضرب من التوسع والاستقصاء ، وإنما

أردنا بهذه المقدمة أن نقرر بعض الحقائق التي نستهدي بها في دراسة رمزية الخمر في الشعر الصوفي .

ومن أبرز هذه الحقائق ، أن شعر الخمر وان كان يرجع إلى العصر الجاهلي ، إلا أنه لم يستكمل ملامحه النهائية إلا في عصر العباسيين ، حيث بلغ في ذلك العصر الذي كان يموج بتيارات وافدة ، تمام نضجه الاستطيقي .

وتهدي هذه الحقيقة إلى أن الخمريات الصوفية ، لم تكن لتبدأ من فراغ خالص ، وإنما استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري ، استلهمت صوره وأخيلته وأساليبه ، ولم تستلهم ما حفل به من مجون واباحية ، وان كان هذا لا ينفي أن بعض الغلاة والإباحيين من فرق الصوفية كالمطاوعة والقلندرية كانوا يعاقرونها في الخفاء ، وأن شرذمة أخرى استبدلوا الحشيشة بها ونظموا فيها شيئاً من الشعر . وفيما يتعلق بالحشيشة التي فشت منذ القرن السابع الهجري ، والتي وصفت بأنها خمرة الفقراء والصوفية ذكر المقريزي في خططه أن الذي اكتشفها شيخ يدعى حيدرة ، توفي سنة ٦١٨ هجرية ، وأنه جعلها وقفاً على رفاقه من رجال التصوف في خراسان ، وفيها قال شاعرهم يفضلها على الخمر :

دع الخمرواشربْ منمدامة حيدرٍ معنبرةٍ خضراء مثل الزبرجد
يعاطيكها ظبيٌ من الترك أغيدٌ يميس على غصنٍ من البان أملدِ
هي البكرُ لم تنكحْ بماء سحابةٍ ولا عصرتْ يوماً برجلٍ ولا يدِ

وذهب محمد بن بهاء الزركشي إلى أن « أحمد القلندري » هو أول من اكتشفها ولذلك سميت بالقلندرية ، وهم كما نعلم من سيرة الشعراني الذاتية من أدعياء التصوف الإباحيين ، ورجح بعض الدارسين أنها عرفت في قلعة « المود » في شرق الدولة الإسلامية على يدي أتباع حسن الصباح

الحميري الذي تزعم الإسماعيلية الباطنية الشرقية التي اشتهرت بين المؤرخين باسم الحشاشين [1] . ولقد انتقل هذا التراث الخمري ، أو قل إنه تحول بإكسير العرفانية إلى رموز شعرية ، لوح المتصوفة بها إلى معاني الحب والفناء والغيبة عن النفس بقوة الواردات ، والوجد الصوفي العارم والسكر الإلهي المعنوي بمشاهدة الجمال المطلق ومنازلة الأحوال والتجارب الذاتية العالية .

٢ ــ التحول الرمزي للخمر في العرفانية الصوفية

أ ــ قدم الرمز الخمري :

تحولت الخمر في الشعر الصوفي كما تحول الغزل العذري ، إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية يتنازلون من وجد باطن . ويظهرنا تتبع الطبقات الصوفية على أن هذا التحول بدأت بواكيره منذ القرن الثاني الهجري ــ الثامن الميلادي ، ومما يظاهر هذا الزعم ، دوران المصطلحات الخاصة بأحوال السكر والصحو بين متصوفة الطبقة الأولى . وقد أورد القشيري في رسالته أن يحيى بن معاذ الرازي ٢٥٨ هـ ــ ٨٧٤ م كتب إلى أبي يزيد البسطامي ٢٦١ هـ ــ ٨٧٧ م : ههنا من شرب كأساً من المحبة ، لم يظمأ بعدها فكتب إليه أبو يزيد : عجبت من ضعف حالك ، ههنا من يحتسي بحار الكون ، وهو فاغر فاه يتزيد [2] .

---

(١) انظر / د . علي صافي حسين ، الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري ، دار المعارف ١٩٦٤ ، ص ١٧٢ / ١٧٣ .

(٢) أبو القاسم عبد الكريم القشيري ، الرسالة القشيرية ، تحقيق د عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف . طبعة اولى ١٣٨٥ / ١٩٦٦ ، ص ٣٩ .

وقد ساق صاحب اللمع المتوفى في القرن الثالث الهجري أبياتاً من الشعر لم تنسب لقائليها ، إلا أنها رغم ذلك تشير إلى قدم المصطلح الخمري في شعر الصوفية ، ومن هذه الأبيات :

كفاكَ بأن الصّحو أوْجَدَ كأبتي فكيفَ بحال السكرِ والسكرُ أجدرُ
جحدتُ الهوى إن كنتُ مذ جعل الهوى عيونَك لي عَيناً تَغُضّ وتُبصرُ
نظرْتُ إلى شيء سواك وإنما أرى غيرنا أحلامَ نومٍ تقدّرُ

وأنشد بعضهم :

عجبْتُ لمن يقولُ ذكرتُ ربي فهل أنسى فأذكرُ ما نسيتُ
شربتُ الحبّ كأساً بعد كأسٍ فما نفدَ الشراب ولا رويتُ

وتطالعنا لغة الخمريين الشعرية بعد إذ أشربت طابع الرمز العرفاني ، في أبيات منسوبة لأبي منصور الحلاج وهو من صوفية القرن الثالث الهجري ، وقد روى هذه الأبيات ، أبو الحسين الحلواني إذ قال ، حضرت الحلاج يوم وقعته فأتى به مسلسلاً مقيداً ، وهو يتبختر في قيده ، وهو يضحك ويقول :

نديمي غيرُ منســوبٍ إلى شيء من الحيْفِ
دَعاني ثم حيّانــي كفعل الضيف بالضيْفِ
فلما دارت الكأسُ دعا بالنّطْعِ والسّيْفِ
كذا من يشْرَبُ الرّاحَ مع التّنينِ في الصّيْفِ (١)

(١) أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج / نشره وعلق حواشيه ، ل . ماسينيون، ب . كراوس ، ١٩٣٦ ص ٣٤ ، ٣٥ وقد وردت هذه الأبيات في: تاريخ الصوفية لأبي عبد الرحمن السلمي، وكتاب : بداية الحلاج ونهايته لابن باكويه ، ولطائف الاشارات القشيري ، ومحاضرات الأدباء للراغب الأصفهاني وتذكرة الأولياء لفريد الدين العطار .

ولعلنا نلاحظ في الأبيات السابقة شيوع الألفاظ التي استعارها الحلاج من خمريات العصر العباسي من مثل النديم ودوران الكأس وتعاطي الراح، وإن خرج بها صاحبها إلى التعبير عن محنته الشخصية التي تلخص لنا تلكم النهاية المأساوية الفاجعة التي أفضى بالحلاج اليها سكره ووجده الصوفي، مما جعله يذيع على الناس في أسواق بغداد بلغة لم يألفوها، شيئاً من الأسرار العرفانية. وهكذا نخلص إلى حقيقتين أساسيتين، الأولى أن للخمريات الصوفية بواكير ترجع إلى النصف الأخير من القرن الثاني الهجري، والثانية أن الصوفية أفادوا من شعر الخمر الذي ازدهر في العصر الأموي وازداد ازدهاراً ونماء في العصر العباسي، وألموا منه في ألفاظهم التوقيفية بمصطلحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجداني، فعندهم أن السكر يقابله الصحو، كما أن البسط يقابله القبض وهكذا في معظم مصطلحهم وألفاظهم التي كانوا يشيرون بها إلى أذواق وأحوال ومقامات.

ب ـ تحليل السكر بوصفه حالة ذاتية عالية :

إهتم العرفانيون من الصوفية بتحليل ما كانوا يعانون من أحوال ومقامات وأذواق ومواجيد تحليلاً قائماً على الاستبطان الذاتي والتبصر بما يعرض للشعور من هذه الظاهرات التي تحولت لدى الصوفية إلى موضوعات خصبة للتأمل والمعرفة.

وفيما يتعلق بتحليل السكر بوصفه من الظواهر الروحية العالية، إهتم الصوفية بالتمييز بين السكر والغيبة والغشية، وكشفوا عن آفاق تدريجية ثلاثة تشمل الذوق والشرب والري، وماثلوا بينها وبين درجات ثلاث تضم التساكر والسكر والصحو، وقد أضافوا إلى هذا التمييز بين الأحوال التي قد يلتبس بعضها ببعض، تمييزاً آخر بين صحوين، صحو يسبق السكر وصحو يليه، كما حللوا العلاقة بين السكر والشهود المباغت للجمال

المطلق متجلياً في الأعيان والحيرة في المشاهدة والدهشة التي تعتري الصوفي إذا ما سكر بهذه الخمر الإلهية .

وفيما يتعلق بالتمييز بين السكر والغيبة والغشية ، ذكر القشيري أن السكر غيبة بوارد قوي وأنه زيادة على الغيبة ، وإذا كانت الغيبة للعباد بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة والرهبة ، ومقتضيات الخوف والرجاء، فإن السكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد [1] .

وأما تمييزهم بين السكر والغشية ، فيئول إلى الفرق بين الخمر المعنوية والأخرى الحسية المعتصرة وقد أشار السراج في هذا السياق إلى أن السكر لا يتغير عند وروده الطبع والحواس ، وأنه يمكن أن يأخذ طابع الدوام والاستمرار أما الغشية فإن الطبع والحواس تتغير بورودها ، وهي ممزوجة بالطبع ، وتنتقض منها الطهارة ، ولا تأخذ صفة الاستمرار والدوام [2] .

ولقد اهتمت العرفانية الصوفية بالتفريق بين الذوق والشرب والري بحسب التمييز بين المعاملات والمنازلات والمواصلات ، فالمعاملات متى صفت وخلصت النية فيها من المآرب ، وصدق الإنسان فيها ، أنتجت ذوق ما تنطوي عليه من المعاني ، ومتى وفى صاحب المواجيد في منازلة ما يجد، أوجب ذلك له الشرب ، فإذا واصل ولم تعتره فترة كان صاحب ري ، فإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكراً ، فكان صاحياً بالحق ، لا يتأثر بما يرد عليه ، ولا يتغير عما هو به ، فإذا هو واجد ساكن متمكن في وجده ، متحقق بحال من وصفه البسطامي بأنه يحتسي بحار الكون ويفغر

---

(١) انظر / الرسالة القشيرية ، ص ٣٨

(٢) انظر / أبو نصر السراج ، اللمع تحقيق الدكتور عبد الحليم محمود ، ط ١٣٨٠ / ١٩٦٠ ، ص ٤١٧ .

فاه طلباً للمزيد ، إذ قد صار الشراب المعنوي له غذاء لا يصبر عنه ولا يبقى دونه [1] .

وفي العرفانية الصوفية تحليل نفسي مستفيض لظاهرة السكر بوصفها من الأحوال الذاتية العليا وفي هذا التحليل القائم على الاستبطان ، تنكشف العناصر التي تدخل في تركيب الظاهرة ، في شكل علاقات بين الجمال والحيرة في الشهود ، والدهشة .

وإننا لنظفر بهذا التحليل عند عبد الرازق الكاشاني في مقدمة شرحه للتائية الكبرى حيث ذكر أن « السكر دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة ، لأن روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل ، لما انجذبت إلى جمال المحبوب ، بعد شعاع العقل عن النفس ، وذهل الحس عن المحسوس ، وألم بالباطن فرح ونشاط ، وهزة وانبساط ، لتباعده عن عالم التفرقة والتمييز ، وأصاب السر دهش ووله وهيمان لتحير نظره في شهود الجمال وتسمى هذه الحالة سكراً ، لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف المذكورة ، إلا أن السبب في استتار نور العقل في السكر المعنوي ، غلبة نور الشهود ، وفي السكر الظاهري ، غشيان ظلمة الطبيعة ، وقلنا فجأة ، لأن صدمة نور الجمال في النظرة الأولى أكثر ، وفي النظرات بعدها تقل على التدريج ، لحصول الأنس بوصول الجنس » .

ونلاحظ في هذا التحليل الذي قدمه الكاشاني ، أنه ألم فيه من حيث إيضاح نفسانية السكر والوجد الصوفي ، بمقولات أساسية مترابطة ، تشمل ثلاث يتركب من شهود التجلي الجمالي على نحو مباغت ، والحيرة ، والدهش . وفي هذا التحليل القائم على الاستبطان المباشر للتجربة الذاتية ،

---

(١) انظر الرسالة القشيرية ص ٣٩ .
وانظر أيضاً فيما يتعلق بالتمييز بين هذه الأحوال/ محيي الدين بن عربي : رسالة في اصطلاح الصوفية ضمن مجموع رسائله ، ج ٢ .

تصبح الظاهرة موضوعاً للتأمل والشعور الإيضاعي الذي يتغلغل في جوهرها ليبين خصائصها ، وليقدم لها دراسة وصفية تخلص إلى إرساء عيان لماهية الوجد ، وبعبارة أخرى ، تكشف هذه الدراسة التحليلية عن البناء الماهوي الشامل للظاهرة ، مستهدية في ذلك بتأمل الحالة أو الظاهرة في وضعها الفردي الخاص .

وإلى جانب الأقانيم الثلاثة التي أشرنا إليها ، أضاف الكاشاني خصيصتين أخريين تميزان هذا السكر الصوفي ، الأولى تتعلق باستحواذ ضرب من اللامعقولية ، إذا ما ولج الصوفي في ليل الوجد ، وهذا ما عبر الكاشاني عنه بابتعاد شعاع العقل عن النفس ، وحالة الليثارجيا المتمثلة في ذهول الحس عن التعلق بإدراك المحسوس . أما الخصيصة الثانية، فقد أحال فيها على وصف إحساسات ذاتية وشعور باطن بغبطة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين ، تفضي كلها إلى وضع تهتز فيه النفس وتنشط قواها نشاطاً غير مألوف ، بحيث يتعذر عليها أن تركن إلى السكون وأن تكبت ما تجيش به من حركة متوترة .

وتبدو الحيرة والدهشة اللتان تميزان حالة الوجد الإلهي مشروطتين بمشاهدة الجمال المطلق الذي تعين في الأشياء ، مشاهدة مباغتة ، وليست هذه المباغتة في اعتقادنا إلا تمزيقاً لحجاب الإلف ، إذ لا يمكن أن ننكر أن الصوفي قبل أن ينازل السكر والوجد الإلهيين ، كان يشاهد هذا الجمال ولكنه بحكم الإلف والاعتياد كان في وضع شعور منغمس في العالم ، مستغرق في ملاء الأشياء، مشتت في الخارج بين الهزات المتنوعة ، وبمعنى آخر ، كان في حالة شعور لا وصفي بالمشاهدة ، بمعنى أنه يشاهد ولا يدري أنه يشاهد وتستولي المباغتة والدهشة والحيرة على شعور الواجد في أوائل سكره ، وهذا ما جعلهم يصفون هذه الظاهرة بأنها متعالية على العقل الذي انطمس بقوة هذه الأحوال الواردة المغيبة ، مما يسوغ لنا وصف

حالة الوجد التي رمز إليها الصوفية بالخمر والسكر الإلهي بأنها تند عن قانون النهار بما فيه من روية عقلية مميزة للأشياء ، وبما يضم من تحليل وتركيب للظاهرات وفق مبادىء الذهن ومقولاته ، لتسري في وجدان الليل الموحد بين الأشياء ، منتشية في إدلاجها بما يشيعه الوجد في باطنها من اهتزاز وحركة متوترة تطمح إلى الإتحاد بالكل ، بل وتصبو إلى أن تذوب فيه ، محترقة ببروق الكشف المباغت الذي يلوح تارة ويخفى أخرى . وكأن الصوفي عندما يشمل بهذا الوجد ، يحقق ما وصفه برجسون بالدين الحركي في مقابل الدين السكوني الذي يستحي أن يعلن عن نفسه ، إذا ما ظهر المتصوف الحقيقي العظيم .

وفي تحليل هذه الظاهرة التي استعار لها الصوفية لغة الخمريين ، ورمزوا إليها بحالة الثمل والخمار ، والتي تكاد تكون من الظواهر العامة المشتركة بين كل المتصوفة في مختلف الأديان والعصور ، وصف برجسون من خلال وضعيته الروحية ، تيار الفرح الغامر ووثبة الحب الذي يأخذ في الاتساع حتى يشمل الأشياء جميعاً ، وحدد غاية التصوف بأنه اتصال بالجهد الخالق المتجلي عن الحياة واتحاد به وإكمال لفعل الله ، كما أوضح علاقة التصوف بالتيار الروحي الساري في المادة ، وكشف من خلال تحليله حالة الوجد ، عن رغبة الصوفي في الإتحاد ، واستخلص الملامح السيكولوجية للحالة الوجدية ، محيلاً على اهتزاز النفس واستسلامها للتيار الذي انساب في داخلها ، والغبطة الغامرة التي تستغرقها ، وشعورها بالحضور الإلهي ، مما يفضي إلى الإشراق وزوال المشكلات ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا الصليبي بالليلة الظلماء .

ويتحدث برجسون في وصف هذا الوجد ، عن تيار هابط ينساب في أعماق الصوفي ويريد أن يتجاوزه ليكتسح الآخرين ، وموضع التصوف عنده يقوم في النقطة التي قد يكون التيار الروحي الساري في المادة ، أراد

بلوغها ، ولكنه لم يستطع أن يبلغها ، وذلك أن التصوف الحق لا يحفل بالعقبات التي ركبت عليها الطبيعة ثم إننا لا نفهم تطور الحياة فيما عدا الطرق الجانبية التي انساقت إليها قسراً ، إلا إذا رأيناها تسعى إلى شيء لا يمكن بلوغه ، ويبلغه المتصوف الكبير ، ولو أن كثيراً من الناس على حد تعبير برجسون استطاعوا أن يرقوا إلى ما عرج إليه هذا الإنسان الممتاز ، لما توقفت الطبيعة عند النوع الإنساني ، لأن هذا الإنسان في نظره ، فوق الإنسان ، وهذا ما يقال في سائر صور العبقرية لندرتها ، وإذن فلئن كان التصوف الحقيقي نادراً ، فليس هذا عن عرض أو اتفاق ، وإنما هو جم عن جوهره ذاته [1] .

وفي تحليل ظاهرة الوجد المرموز إليها بالسكر ، ميز الصوفية المسلمون بين صحوين ، صحو قبل السكر وصحو بعده ، أما الذي قبل السكر فإنه تفرقة محضة ليس من الأحوال الصوفية ، وأما الذي بعده فيسمى الصحو الثاني وصحو الجمع والصحو بعد المحو * .

والفرق بين السكر والصحو الثاني ، أن السكر كله غيبة ومحو للغير وسلب خالص للسوية واستغراق تام في الهوية الخالصة ، وأما الصحو الثاني فإنه إثبات للهوية والسوية في آن ، والسكر على حد تعبير الكاشاني يفيد محو الحدث ، بخلاف الصحو الثاني الذي يفيد إثبات القدم ، ومحو الحدث في السكر ناشىء عن مشاهدة جمال القدم ونورانيته التي تقشع سحابة الخلق ، إلا أن حال الشهود لا يدوم في البداية ، بل يلوح ويخفى

---

(١) انظر / هنري برجسون : منبعا الأخلاق والدين ، ترجمة د. سامي الدروبي ود. عبدالله عبد الدايم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ط ٧١ ص ١٠٨ ، ٢١٩

* انظر في هذه المصطلحات / ابن عربي، رسالة في اصطلاح الصوفية، ضمن مجموع رسائله. طبعة حيدرآباد ج ٢ ، عبد الرازق الكاشاني : اصطلاحات الصوفية ، بمخطوط مكتبة الأزهر تحت رقم ٦٤٠٩ .

في سرعة ومباغتة كالبروق ، فلا يزيل نوره ظلمة وجود السالك بالكلية ، بل يزول تارة ويعود أخرى ، وفي سياق الزوال والعود ، وتردد السائر بين إثبات الحدث ومحوه ، تسمى هذه الحالة تلويناً ، حتى إذا استقر حال المشاهدة ، دام محو الحدث وإثبات القدم ، وعندئذ تسمى هذه الحالة تمكيناً لدوام الوجدان [1] .

جـ ـ العلاقة بين السكر والشطح :

إرتبط السكر عند الصوفية في كثير من الأحيان بالشطح ، وهو كما حدوه ، « عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غليانه وغلبته ، والشطح لفظة مأخوذة من الحركة ، لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها »[2] .

ووجه الغرابة في الشطح الناجم عن السكر ، أن ظاهره مستشنع وباطنه صحيح مستقيم ، وهو الوسيلة التي يصرف بها من أسكره الوجد، ما ينطوي عليه شعوره من حركة متوترة، وهاهنا يمكن أن نكشف عن ثلاث تترابط أقانيمه ، وهي السكر والبسط والشطح، وذلك أن البسط هو حق النفس الذي ترغب في الحصول عليه مقابل اتهامها بالمروق والزندقة والإلحاد .

وهي تنبسط عندما تظفر بحقيقتها المعطاة لها على تمامها ، وعندئذ تغمرها غبطة بلا حدود لعرفانها حقيقتها وإدراكها وحدتها الكلية الجامعة ، فتسكر بمطالعة الجمال وشهود نورانيته القديمة ، وتبسط

---

(١) انظر/ الكاشاني : كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر ، ص ٣٦/ ٣٧
(٢) أبو نصر السراج/ اللمع ، ص ٤٥٣

بالظفر بحقيقتها ، فتشطح لتصرف ، ملقية بأقوال غريبة وعبارات غير مألوفة ، سروراً منها بمشاهدة الجمال .

ومن شأن هذه الحالة المركبة من البسط والسكر والشطح ، أن تملأ الذات بحقيقتها الوجودية ، لتنطق بما يبهر ، معلنة على الأشهاد وهي منتشية بوجودها الطافح ، رموزاً ذوقية ، في لغة مفعمة بالمفارقة .

وقد لقي الصوفية أيما عنت لاطراح بعضهم طريقة الإستسرار ، وجهرهم بهذه اللغة في حال بسطهم وسكرهم ، وهي لغة كما سلف القول ، مرموزة ، شبيهة بلغة الأمثال والحكماء والمتألهين وما أحراها بتأليب العوام ، لما فيها من حقائق وأسرار لم يألفوها ، وهي في الوقت ذاته لغة منتخبة تخاطب كنه الوجود ، وضريبتها ما أراقه الحلاج على الصليب ، بعد أن طفق يلقي بالأقوال الغريبة وكأنه كان يتنبأ بمصيره الفاجع .

ومن شطحياته الناجمة عن شدة وجده وعظيم سكره ، قول أحمد ابن القاسم الزاهد ، سمعت الحلاج في سوق بغداد يصيح : يا أهل الإسلام أغيثوني ، فليس يتركني ونفسي فأنس بها ، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها ، وهذا دلال لا أطيقه ، ثم أنشأ يقول ملوحاً إلى الرغبة المتجبرة في الموت :

حوَيْتُ بكُلي كل كلك ياقدسي ... تكاشفني حتى كأنك في نَفْسي
أقلب قلبي في سواكَ فلا أرى ... سوى وَحشتي منه وأنتَ به أنسي
فها أنا في حَبْس الحياةِ مُمَتّعٌ ... عن الأنْس فاقبضْني اليك من الحبس

ومن الصوفية الذين أثر عنهم الشطح لسطوة الواردات عليهم واستحواذ الوجد وتمكن السكر منهم ، أبو يزيد البسطامي ٢٦١ هـ —

---

(١) انظر / ل . ماسينيون ، ب . كراوس / أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج ، ص ٥٨ .

٨٧٤ م ، وقد نقل السراج عن أبي القاسم الجنيد ٢٩٧ هـ — ٩١٠ م ، قوله الحكايات عن أبي يزيد مختلفة ، والناقلون عنه فيما سمعوه مفترقون ، لاختلاف الأوقات الجارية عليه فيها ، ولاختلاف المواطن المتداولة بما خص منها ، .... وأما ما وصف من بدايات حاله فهو قوي محكم قد بلغ من الغاية [1] ، ومن أولئك الصوفية الواجدين الذين عرفوا بالشطح وتألب الفقهاء والعامة عليهم بسبب ألفاظ وعبارات جرت منهم ، أبو بكر دلف الشبلي ٣٣٤ هـ — ٩٤٥ م ، وأبو الحسين النوري ٢٩٥ هـ — ٩٠٨ م ، وأبو حمزة الصوفي ٣٠٩ هـ — ٩٢١ م وأبو بكر محمد بن موسى الواسطي الفرغاني حوالي ٣٢٠ هـ — ٩٣٢م ، وقد صنف السراج في اللمع فصولاً بسط فيها شيئاً من أقوال أولئك الصوفية أرباب المواجيد ، وأشار إلى طرف من شطحاتهم وما أشكل من كلامهم وأوضح مذهبه في تأول لغة السكارى الواجدين بقوله: « إن كلامهم يكون مجملاً وتفصيلاً ، وإنما يجد المتعنت فرصة بالوقيعة والطعن في الكلام المجمل دون المفصل ، لأن المجمل ربما يكون له مقدمات لم تبلغ المستمع ، والمفصل يكون مشروحاً مبيناً محترزاً . والمجمل لا يكون كذلك » [2] :

ومن هذه الشطحات المأثورة ، قول أبي يزيد : أشرفت على ميدان الليسية فما زلت أطير فيه عشر سنين ، حتى صرت من ليس في ليس بليس ، ثم أشرفت على التضييع ، وهو ميدان التوحيد ، فلم أزل أطير بليس في التضييع حتى ضعت في الضياع ضياعاً ، ..... ثم أشرفت على التوحيد في غيبوبة الخلق عن العارف وغيبوبة العارف عن الخلق .

---

(١) السراج / اللمع ص ٤٥٩ / ٤٦٠

(٢) المرجع السابق / ص ٤٨١

وقد أشار الجنيد في شرح ما روي عن أبي يزيد ، إلى أنه إنما عبر عن أول النزول في حقيقة الفناء والذهاب عن كل ما يرى ولا يرى ، وأما قوله ليس بليس أي ليس شيء يحس ولا يوجد ، قد طمس على الرسوم وقطعت الأسماء وغابت المحاضرة ، وبلعت الأشياء عن المشاهدة ، فليس شيء يوجد ، ولا يحس بشيء يفقد ، ولا إسم لشيء يعهد ، .... ثم غاب الفناء في الفناء ، وذلك حقيقة فقد كل شيء ، وفقد النفس بعد ذلك ، وفقد الفقد ، والذهاب عن الذهاب»[1].

وخلاصة القول أن السكر المولد للشطح ، ينشأ عن مشاهدة الجمال المطلق ومطالعة تجلياته في الأعيان وأنه ليبدو مصحوباً بالدهش والغبطة والهيمان والوله وكلها ظواهر يطيش معها العقل ، وينطمس نوره بقوة الوارد المسكر والحال المغيب وفي هذا الوجد الإلهي ، يصاب الباطن بنشاط هائل وفرح زائد ، يخرج الصوفي عن طوره ، مما يطلق له العنان ، فيعبر عما يجد بلغة مشكلة وألفاظ مستغربة هي مما اصطلح عليه الصوفية بالشطح المعدود عندهم نزولاً وتقصيراً عن درجة الكمال الروحي .

وقد حلل بعض الدارسين هذه الظواهر الوجدانية وردها إلى شعور الصوفي بأن ثمة نار عطش تشتعل في جوفه ، عطش إلى الفناء في حضن الألوهية ، فيبدأ هذا الوجد بالتحرق عطشاً ، يزيد لهيبه لمع نور وارد من الحضرة تتنوره الروح فتلج إلى جانب الأزل ، فهنا شوق مشفوع بالرجاء ، شوق إلى الاتحاد بالله ، ورجاء في تحقيق هذا الاتحاد بما يلوح له من نور يضيء من عالم القدس ، ويطلع على ما في الغيب من الحقائق ،

---

(١) السراج/ اللمع ص ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، وانظر في اللمع طرفاً من شطحات الشبلي والواسطي وغيرهما .

لكنه مع ذلك رجاء كثيراً ما يبدو كالبرق الخلب ، إذ يلوح له بقرب الطريق ، فيبادر مسرعاً فلا يجد شيئاً ، لهذا يهيم من بارق إلى بارق ، ولا ييأس وإلا توقف ، لأن البوارق متوالية ، ...... وكل هذا من شأنه أن يزيد من الإنفعالات المولدة للوجد ، لأن هذه الأحوال كلها تمتاز بالعنف والتأجج وعرامة الحركة وقوة الإضطراب فيها [1] .

مناقشة بعض الآراء الخاصة بمرضية الاحوال الصوفية

فطن دارسو التصوف والعاكفون على تحليل التجارب الروحية ، والمشتغلون بعلم النفس الديني في إهابتهم باللوحات الإكلينيكية ، إلى وجود بعض الأعراض المرضية التي تساوق شيئاً من الظواهر الصوفية كالفناء وحالة الوجد والسكر .

وفي هذا السياق لا يخفى أن بعض المشتغلين بدراسة هذه الظواهر ، أشاروا إلى كيفيات تجريبية مارسها الدارسون تارة ، وأجروها على آخرين تارة أخرى ، وتتمثل في تناول بعض العقاقير مثل أكسيد النتروس ، ومن خلال الملاحظات التي دونوها ، وصفوا بعض الأعراض الناجمة عن تناول هذه العقاقير كالشعور بالبهجة والفرح الزائد وتلاشي الإحساس بالتقدير الدقيق للزمان والمكان وما إلى ذلك من الأعراض * .

وتذكرنا مثل هذه التجارب بأنواع من الأشربة الأسطورية

(١) د. عبد الرحمن بدوي / شطحات الصوفية ، ص ٧ .

* انظر في هذا الموضوع James H. Leuba, The Psychology of religious mysticism, edited by, C.K. Ogden, first pub. 1925, reprinted, 1972. Chapter II, mystical ecstasy as produced by physical means.

المسكرة التي أسقطت عليها الشعوب القديمة طابعاً قدسياً ، وكانوا يتعاطونها في مناسبات خاصة بوصفها من الشعائر المرتبطة بالعبادة. ويحدثنا تاريخ الأديان الإيرانية القديمة أنهم كانوا يعتصرون من نبات غير معروف ، شراباً مسكراً يسمى (السوما) Soma وشاع في عقائدهم أن آلهتهم كانت تغتبط عندما يعبون من هذا الشراب ، ومن ثم كانوا يريقون هذا السائل المسكر للآلهة عند تقديم الأضاحي والقرابين ويبدو أن إراقة الخمر كان فعلاً ذا طبيعة شعائرية في بعض الأديان القديمة ، كما كان الآلهة يحتسونها نشداناً للقوة ، وفي الأساطير الهندية القديمة كان (إندرا) Indra إله العواصف والمطر ، يصارع (فرترا) Vritra الذي أمسك الماء في أعالي الجبال ، ومن أجل هذه الغاية كان يعب ثلاثة أقداح من شراب السوما ، مما يوحي بأن هذا الشراب الأسطوري ، كان مصدر قوة للآلهة ، وفي تراث الثقافة الآرية القديمة ، كثيراً ما كان مجمع الآلهة وأرواح الأسلاف يدعون إلى شراب السوما الممزوج باللبن [1].

وكما كانت هذه الأشربة مصدر قوة ، كانت أيضاً مصدر سكر ونشوة ومجون ، مما جعل الثقافات تتحول من مجرد المعاقرة إلى تخصيص إله ما بالتفريج العاطفي والإنتشاء ، مثلما كان الأمر مع ديونسيوس Dionsus اليوناني وباخوس اللاتيني [2] ، وفي الديانة المسيحية تحولت المعاقرة القديمة التي كانت شائعة بين الآلهة الأسطورية ، كما تحول طقس الإراقة ، إلى مناولة كهنوتية نجدها في فكرة « الأنخارستيا encharistie التي تمثل طقساً من طقوس الكنيسة الكاثوليكية مدلوله أن يتحول الخبز والنبيذ إلى جسم المسيح ودمه تحولاً بالفعل والجوهر بعد تلاوة صلوات وأدعية خاصة [3] ، ويمكن القول بعد أن تعرفنا على التطور التاريخي

---

(١) انظر John. B. Noss, Man's religions, P. 102, 104, 106.

(٢) راجع في هذا الموضوع Friedrich Nietzsche, The birth of tragedy.

(٣) د . عبد الرحمن بدوي / فلسفة العصور الوسطى ، ص ٦٧ .

للأشربة المسكرة ، وعلى شيء من التجارب العينية الخاصة بتناول المسكر والمخدر لدراسة ما يلم بالمتعاطي من ظواهر النشوة والمرح والبهجة ، وما يصيبه من أعراض فسيولوجية ، بأن هذه الوسائل المادية كلها إنما تهيء حالة الوجد من الخارج ، على عكس التجارب الصوفية العميقة التي نلاحظ فيها انبثاق السكر الروحي من الداخل ، إذ تتولد حالة الوجد في الأغوار البعيدة من النفس عندما تستخلص نشوتها وتعتصر انبساطها وبهجتها من شعورها العميق بالدهش والحيرة في مشاهدة الجمال الإلهي.

ولسنا ننكر أن بعض الأحوال الصوفية كحال الوجد ، قد يبدو من حيث الظاهر مصحوباً بأعراض مرضية بيد أننا نتساءل مع برجسون ، كيف أمكن أن يشبه أولئك الصوفية بمرضى ؟ إن هناك سلامة عقلية ثابتة وحيدة ، يمكن أن تعرف بسهولة ،...وإنها لتتجلى في الإقبال على العمل ، وفي ملكة التلاؤم مع الظروف ، وفي المتانة مع المرونة ، وفي النظر البعيد الذي يميز بين الممكن وغير الممكن، وفي البساطة الفكرية التي تحل العقد ، ..... أفليس هذا بعينه هو ما نجده لدى الصوفية الذين نتحدث عنهم ؟ ألا إنه هو القوة العقلية بعينها ولكنها عدت غير ذلك بسبب الأحوال الشاذة التي تسبق الإنقلاب الأخير في الغالب » [1] .

وهذه الأحوال الشاذة والأعراض المرضية ، قد تفطن لها كبار الصوفية ، وحذروا منها تلامذتهم وأتباعهم ووضعوا لهم نظاماً خاصاً ينبغي اتباعه في الطعام والشراب ولزوم الذكر في الخلوات ،

---

(١) هنري برجسون / منبعا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٤ ، وراجع أيضاً ما أحال عليه برجسون للاستزادة :

Henri Delarcoix, Etudes d'histoire et de psychologie du mysticisme, Paris, 1908.

Evelyn Under Hill, The mystic way, London, 1913.

وليس أدل على ذلك من تحذير ابن عربي أرباب الخلوات في رسالة الأنوار ، من الشبع ومن الجوع المفرطين ، وقد تنبه في رسالته تلك إلى شيء من الأعراض المرضية كالخيالات الفاسدة وانحراف المزاج والهذيان، مما نسميه بلغة التحليل النفسي ، الهستيريا والهلوسات البصرية والسمعية وحالة الهيبيفرينيا (الجنون الباكر) [(١)] .

« ومع ذلك فمما لا شك فيه أن حالات الرؤى والوجد والبهجة ، حالات غير عادية ، وأنه من الصعب أن يفرق بين غير العادي والمرضي وذلك هو رأي كبار المتصوفة أنفسهم ، فهم أول من حذروا أتباعهم من الرؤى التي قد تكون وهماً خالصاً ، فكانت في نظرهم حوادث ينبغي أن يتخطوها حتى يبلغوا غاية المطاف ، ..... والحقيقة أن كون هذه الحالات غير طبيعية ، وكونها شبيهة بالحالات المرضية بل ومشاركة فيها أحياناً ، كل ذلك نفهمه بسهولة إذا فكرنا في الإنقلاب العنيف الذي يقتضيه الإنتقال من السكوني إلى الحركي ، من المغلق إلى المفتوح ، من الحياة العادية إلى الحياة الصوفية » [(٢)] .

ولقد خلص برجسون من عرضه إلى أنه على الرغم من صعوبة التمييز بين غير العادي والمرضي من هذه الظواهر والأحوال ، فاننا نتبين في الإنتقال من السكوني إلى الحركي ، عندما تهتز الأعماق الغامضة من النفس ، ما يعلق بالسطح ويبلغ الشعور من هلوسة بصرية هي في واقع الأمر صور متوهمة ، أو دفقة انفعالية عارمة ، وكلاهما الصورة والهيجان الإنفعالي يدلان في رأي برجسون على تنظيم جديد

---

(١) انظر / ابن عربي / رسالة الأنوار فيما يفتح لصاحب الخلوة من الأسرار ، ضمن مجموع رسائله ط حيدرآباد ، ج ١ وتوجد هذه الرسالة مخطوطة بدار الكتب تحت رقم ٩ مجاميع .

(٢) منبعا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٥

يرمي إلى توازن أكمل ، وتكون الصورة على حد تعبيره رمزاً لما يتهيأ ، ويكون الهيجان تحفز النفس للانقلاب ، ويفضي هذا كله إلى أن تشويش العلاقات المعتادة بين الشعور واللاشعور ، لا يخلو من مخاطرة ، وإذا كان الأمر على هذا النحو فان الاضطرابات العصبية التي قد تصاحب بعض هذه الأحوال ، لا تثير استغراباً وتعجباً ، إذ إننا نلاحظ مثل هذه الإضطرابات في سائر الأشكال الأخرى للعبقرية ، وكلها ظواهر لا ينبغي أن نرى فيها إلا أعراضاً جانبية زائلة .[1] .

وفي تحليل هذه الأعراض،ذهب أسين بلاثيوس إلى أن الفناء الصوفي قد يكون مصحوباً بجنس من الظواهر المساوقة والتالية ، تبدو ذات طابع مرضي باثولوجي ، كتصلب الأعضاء وتوقف الحس والحركة ، وازدواج الشخصية والليثارجيا (حالة اللاشعور والذهول) والآلية بل والجنون الذي يسمى في التحليل النفسي بالهبيفرنيا ، وفيه تنسحب الطاقة من الموضوعات والسلوك الخارجي . ولا ينبغي أن نفهم هذه الظواهر والأعراض على أنها من قبيل الإقترانات الشرطية ، فليس كل الصوفية ولا في كل الأحوال ، يحدث رد فعل عندهم بنفس الطريقة إزاء عنف حالة الفناء[2] .

وأياً ما كانت هذه الأعراض ، فان للأحوال الصوفية خصائص جوهرية ، بينها وليم جيمس William James عندما أوضح أن هذه الأحوال أكثر شبهاً بحالات الوجدان States of feeling منها بحالات الذهن ، وأنها تبدو حالات معرفة ، بمعنى أن الصوفية يصلون من

(١) انظر / منبعا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٥ ، وانظر أيضاً احالة برجسون على :
Pierre Janet, De l'angoisse à l'éxtase

(٢) انظر / أسين بلاثيوس: ابن عربي حياته ومذهبه ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥

خلال تجاربهم إلى حقائق عميقة في شكل ومضات Illuminations أو إلهامات revealations ومما يميز هذه الأحوال أنها سريعة الزوال، وعلى الرغم من ذلك فان أثرها ثابت في ذاكرة صاحبها ، وأنها تكشف للصوفي عما يشبه أن يكون تعطيلاً لارادته الشخصية بحيث يشعر كما لو كانت توجد قوة خارجية عليا تقهره وتغمره وتطغى عليه (١) .

وليس من شك في أن حالة الوجد العارم التي سميت في التصوف الإسلامي بالسكر ، تعتبر من أكثر الأحوال الصوفية امتلاء بالتوتر والحركة المتجهة من الداخل إلى الخارج في مد متدفع وشعور غامر بالنشوة والإنفراج العاطفي .

وعن هذه الحالة الوجدانية ، عبر الصوفية بأشعار مرموزة استعاروا أساليبها من الخمريات التي كانت قد بلغت تمام نضجها في العصر العباسي .

٣ ـ رمز الخمر في الشعر الصوفي

للخمر وضع متميز في تراث الصوفية الأدبي ، إذ كانت لديهم رمزاً من رموز الوجد الصوفي ، وفي هذا السياق ذهبت دائرة المعارف الإسلامية إلى أن الصوفية ألموا بلغة أسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، إذ كثيراً ما كان الوجد الصوفي يقارن بحالة السكر والخمار منذ عصر فيلون السكندري Philo of Alexandria أما الإباحيون فقد

---

(١) انظر William James, The varieties of religious experience, New York, the modern library 1929, P. 371, 372.

انعكست على لغتهم معاقرة الخمر ، بيد أن هذا لا يمكن أن يصدق على الصوفية بشكل عام ، وهم الذين تشبثوا على نقيض الإباحيين بأساليب الزهد والتطهر الروحي [1] .

ولسنا على أي حال نرى هذا الرأي الذي يرد الخمريات الصوفية وما تضم من رموز إلى مجرد تأثر بلغة التصوف المسيحي وغير المسيحي لمجرد أن فيلون السكندري كان يرمز للوجد الصوفي بحالة السكر والخمار ، وهذا ، أعني الرغبة الملحة لدى بعض الدارسين في أن يردوا بعض الظواهر الروحية في التصوف الإسلامي ، وشيئاً من أنماط التعبير في تراث الشعر الصوفي ، إلى بواكير مسيحية أو غير مسيحية ، ليس بالأمر الذي يصدق في جميع الأحوال ، ما لم تقم عليه البينة التاريخية القاطعة ، إذ ما أيسر أن ترد الأشكال والظواهر المتماثلة بضرب من التعسف والشطط إلى مجرد تأثير وتأثر يظاهرهما عوامل السبق الزمني ، وينبغي في هذا السياق أن توضع الحدود التي تميز بين التأثير والتأثر في إطار السابق واللاحق ، وبين ما هو من باب النظائر المشتركة والأشباه العامة حتى لا ينزلق الباحث إلى استبدال أحدهما بالآخر فيقع في خلط ولبس وشناعات .

ومما يرد الرأي الذي استشهدنا به لدائرة المعارف ، أن يقال إن استقراء الأديان المختلفة يؤكد أن هذه الظواهر والأحوال الروحية كالوجد والفناء والإتحاد ووحدة الوجود والشهود وما إلى ذلك ، تكاد تكون أحوالاً عالمية بقطع النظر عمن تحصل له وعن موطنه وجنسه ودينه ، فلا مجال إذن للقول بأن الصوفية المسلمين قد تأثروا في خمرياتهم الرمزية بلغة أسلافهم البعيدين .

---

(١) انظر / Short Encyclopaedia of Islam, By, H.A.R. Gibb and J.H. Kramers, Leiden, 1953, P. 243, 44, 45.

وقد كنا ألمعنا من قبل إلى أن الرمز الخمري قديم في تراث الصوفية ، حتى إنه ليرجع إلى القرن الثاني الهجري ، على أننا لا نظفر في تلك البواكير الشعرية الأولى بخمريات مطولة ، وإنما ظهرت هذه المطولات في زمن متأخر يرجع إلى أواخر القرن الرابع الهجري ، ومن بين تلك النماذج الخمرية ، قول أبي مدين التلمساني ٥١٤ — ٥٩٤ : ١١٢٠ — ١١٩٧ :

أدِرْها لنا صرفاً ودعْ مزجها عنا ... فنحنُ أناس لانرى المزجَ مُذْ كنّا
وغنّ لنا فالوقتُ قد طاب باسمها ... لأنّا إليها قدْ رَحلنا بها عنّا
عرفْنا بها كل الوجود ولم نزلْ ... إلى أن بها كلّ المعارفِ أنكرنا
هي الخمرُ لم تعرفْ بكرم يخصُّها ... ولم يجلها راحٌ ولم تعرف الدّنّا
مشعشعةٌ يكسُو الوجوهَ جمالُها ... وفي كل شيء من لطافتها معنى
حضرنا فغبْنا عندَ دوْر كؤوسها ... وعدنا كأنا لا حضرنا ولا غبْنا
وأبدتْ لنا في كل شيء إشارةً ... وما احتجبتْ إلا بأنفسنا عنّا
ولم تطق الأفهامُ تعبير كنهها ... ولكنها لاذتْ بألطافها الحُسنى
نصحتك لا تقصد سوى باب ِحانها ... فمن وجد الأعلى فلايطلبُ الأدنى
موانعُنا منا حظوظُ نفوسِنا ... فان قطعتْ عنا إليها توصلْنا
تجلتْ دُنواً واختفتْ بمظاهرٍ ... وجلتْ فما أغنى ودقتْ فما أسنى
وما الكونُ إلا مظهرٌ لجمالِها ... أرتنا به في كل شيء بدا حُسنا
لها القدمُ المحضُ الذي شفعتْ به ... بقاءً غدا يغنى الزمانُ ولا يغنى
يعيدُ ويبدي فعلها كلَّ محدثٍ ... وكلّ قديم فهي قد حازت المعنى
أذاكرها قفْ عند حدّك واقفاً ... بعقلك عما حير العقل والذّهنا
أتزعمُ فيما قلت أنك صادقٌ ... رويدك ما العرفانُ قالوا ولا قلنا

لقد رمتَ ما لا تستطيعُ مرامَهُ وأنّى لها حدٌّ يكيّفها أنّى
إليها جميعُ الكائناتِ مَشُوقَةٌ تزيدُ افتقاراً وهي عنهنّ ما أغنى *

وقد وجدنا في « الفتوحات الإلهية في شرح المواهب الأصلية » للقاضي أحمد بن عجيبة ، وهو شرح علقه على منظومة الفقيه الصوفي ابن البنا السرقسطي ، على هامش ايقاظ الهمم في شرح حكم ابن عطاء الله السكندري ، بعض الأبيات المنسوبة إلى خمرية أبي مدين ، رغم أنها غير مدونة في المخطوطة الآنفة الذكر وهذه الأبيات قد تكون منحولة ، إلا أن فيها روح النص السابق وسياقه العام ، وطابع الصناعة والوشي البديعي الذي كان فاشياً في ذلك العصر ، ومن هذه الأبيات قوله :

يُحركُنا ذكرُ الأحاديث عنكُمُ ولولا هواكُمْ في الحشا ما تحركنا
فقلْ للذي ينهي عن الوجد أهلَهُ إذا لم تذق معنا شرابَ الهوى دعنا
إذا اهتزت الأرواحُ شوقاً إلى اللقا نعم ترقصُ الأشباح يا جاهل المعنى ؟
كذلك أرواحُ المحبين يا فتى تهزْهِزُها الأشواق للعالم الأسنى
أنلزمها بالصبر وهي مشوقةٌ وهل يستطيعُ الصبر من شاهد المعنى (1)

ولا يخفى أن هذه الأبيات سواء نسبت إلى أبي مدين أو إلى غيره ، تبدو تبريراً لما كان من بعض الصوفية الواجدين المستهترين ، من حركات كانوا يعبرون عنها بالرقص إذا ما سرت فيهم حميا السماع

---

* انظر القصيدة مخطوطة ضمن مجموعة بمكتبة الأزهر تحت رقم (٦٢٢) ٧٢١٧

(1) ابن عجيبة / ايقاظ الهمم في شرح الحكم ، ج ١ ، ص ٥٨

والإنشاد والتغني ببعض الأشعار الرمزية . *

ونلاحظ أن الشاعر ألم في قصيدته تلك بالتراث الخمري الذي كان قد بلغ من الناحية الأسلوبية تمام النضج والإكتمال ، مثلما ألم شعراء الصوفية من قبل بتراث الشعر الغرامي ، وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفي في أغلبه لم يكن بسبيل تتيح للشعراء أن يبدعوا ويصكوا رموزاً تتميز بالجدة والخلق وإنما كانوا يعولون على الموروث الذائع من الأنماط الأسلوبية المستقرة ، كما تدل من ناحية أخرى على أنهم كانوا يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حس تاريخي متحول بواسطة طبيعة السياق من حيث ما تئول إلى موقف عرفاني له سماته الميتافيزيقية وخصائصه الإستطيقية المتمثلة في التوحيد بين الموروث من حيث تاريخيته ، والإسقاط المتمثل في تناول تلكم الأنماط الثابتة التي أشربت في الشعر الصوفي خصائص عرفانية محددة .

وفي ضوء السياق العرفاني وطبيعة التجربة الصوفية التي كانت مادة خصبة للشعر ، والتي كان من شأنها أن تعيد صياغة الأنماط الشعرية الإستطيقية في شكلها الوراثي الثابت ، يمكن أن نتعرف على خمرية أبي مدين وغيرها من الخمريات الصوفية بحسبانها تعبيراً شعرياً مرموزاً ، عول الشاعر فيه على ما كان شعراء الخمر يتعاطونه من صور ومجازات وأفكار .

وإننا لنقع في قصيدته على ما يصادفنا في خمريات العصور السابقة ، من وصف الخمر بالصرافة ، وبأنها مشعشعة فيها وضاءة

---

* راجع فيما يتعلق بالسماع الصوفي المصحوب بالرقص ، أسين بلاثيوس: ابن عربي حياته ومذهبه . وقد افترض بلاثيوس أن الرقص على آلات النفخ والنقر في الذكر الجماعي، عدوى تسربت الى الصوفية العرب والفرس من البوذية، وراجع أيضاً ما نبه اليه ابن عربي في شكل تحذير مما يعرف بالسماع بالشاهد، اذ رأى فيه نقصاناً ومدعاة شبهة وفتنة .

وسناء ، ونعتها بأنها لطيفة صافية ، قد عتقت منذ عهد قديم ، ويتحدث الشاعر كما كان الخمريون يتحدثون في قصائدهم عن السُكارى يقصدون أبواب الحانات ، وعن الكئوس دائرة على الشرّب الذين استغرقهم السكر وسرى فيهم الخمار .

بيد أن هذه الأنماط الأسلوبية الموروثة ، تبدي نفسها في الشعر الصوفي في وضع إسقاطات أمكن بواسطتها أن تشرب سياق التجربة في عرفانيتها الخالصة .

ومع هذا ، فقد أضاف الصوفية إلى خمرياتهم شيئاً مما يند عن الموروث ويخرج عن المتداول المألوف مما يعني أنهم انفردوا برموز خاصة أداروها حول وصف الخمر بأنها لم تعتصر من الكرم ، وأنها لا توعى في زقاق ودنان ، وان كانوا قـــد عدلوا في بعض أشعارهم عن هذا الوصف .

وانطلاقاً من البناء العرفاني الذي يسيطر على الأدب الصوفي بشكل عام ، يمكن أن نستبصر بكيفية التحول الرمزي للخمر التي تغنى بها أبو مدين في قصيدته السابقة ، وكيف آلت الصور الموروثة والأساليب الثابتة إلى ضرب من التعبير الرمزي الذي يتشكل بحسب قوالب عرفانية محددة .

وفي هذا السياق يطالعنا وصف الخمر بالصرافة حيناً وبالمزج حيناً آخر ، وبينما كان شعراء الخمر منذ العصر الجاهلي حتى العصر العباسي وما بعده يتحدثون عن الخمر الصراح والأخرى الممزوجة أو المقتولة بالماء يشن فوقها ولا يتعدون في هذا الوصف الطبيعة الحسية المباشرة للموضوع ، أخذ الصوفية هذه الصفات المحسوسة للخمر في عينيتها الممتلئة ، وجعلوا يصكونها ويعيدون صوغها بحيث تلائم ما يتعاطون من أذواق وأحوال ومواجيد ومعان وأسرار فصرافة الخمر من حيث

الطابع الحسي تكافيء من ناحية الرمز ، « التوحيد الخالص وشهود الحق بالحق والتحقق بفناء ما سواه ، أما الخمر الممتزجة فحريٌّ أن تكون رمزاً عرفانياً على مزج الوجود الحق بصور الكائنات العدمية ، فان كان ولا بد من مزج الوجود الحق بالصور التقديرية المعدومة في نفسها بحيث تظهر موجودة بالوجود الحق الواحد ، فليكن مزجها على حد قول النابلسي ، بما هو منها » [1] .

وتبدو الخمر في قصيدة أبي مدين تلويحاً إلى الحب تارة وإلى موضوع هذا الحب تارة أخرى ، وإنما كانت الخمر في الشعر الصوفي رمزاً على الحب الإلهي لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر والمعنوي والغيبة بالواردات القوية عما يصرف عن الكينونة ويحول دون الغلو . وصوب هذه الرمزية العرفانية تتجه أبيات القصيدة ، وقد تشبعت بما في الرمز من طبيعة أصيلة تعول على الكيف المحسوس للصور وتتجاوزه في آن واحد . ومن خلال هذه الرمزية يتحدث الشاعر عن رحلة النفس ، ملوحاً إلى الهجرة الروحية التي لا تكون الا بلطف إلهي ، ومشيراً إلى قطع الإلتفات اليها في هجرتها ، وإنه ليكشف لنا عن أن الحب معراج الحكمة العرفانية ، التي تنكرها النفس بعد تحصيلها ، فلا تركن اليها :

وغنّ لنا فالوقت قد طاب باسمها ... لأنا إليها قد رحلنا بها عنا
عرفنا بها كل الوجود ولم نزل ... إلى أن بها كل المعارف أنكرنا

وينبيء وصف الشاعر خمرته العرفانية بالتشعشع واللطافة ورقة الجوهر ، بأن المحبة الإلهية نورانية في جوهرها لأن موضوعها نور خالص بل إنه نور الأنوار فلا عجب أن ينعكس سناها على سيماء

---

(١) انظر النابلسي « شرح ديوان ابن الفارض » ج ٢ ، ص ١٥٩ ، ١٦٤ .

العرفاء والمحبين الإلهيين ، وكما أن موضوع الحب الصوفي نور محض ، فانه قد لطف بحيث سرى في الأشياء وأخذ في حد كل صورة من صور العالم ، لأنه هو ما به تعينت الأعيان على الرغم من أنه لا متعين في نفسه .

مشعشعة يكسو الوجوه جمالها وفي كل شيء من لطافتها معنى

ومما ألم به الشاعر من التراث الخمري ، حديثه عن التوجه إلى الحانات وإشارته إلى أن الخمر غايـــة في القدم والتعتيق ، وذلك في قوله :

نصحتك لا تقصد سوى باب حانها فمن وجد الأعلى فلا يطلب الأدنى

لها القدم المحض الذي شفعت به بقاء غداً يغنى الزمان ولا يغنى

وليست هذه الأساليب على ظاهرها وإنما هي تلويح ورمز غنوصي على أمرين : الأول ، جمع الهمة على التوجه إلى حضرة هذه الكينونة ابتداء ، وهي التي عبر الشاعر عنها بالحانة إذ إنها ملتقى الندمان ومجتمع السكارى ، وكذلك حضرة العلو من حيث إنها مؤتلف السالكين والعرفاء ، والثاني ، أن تعتيق الخمر معدول به عما كان الشعراء يقصدون من أنها تكون أشد اسكاراً ، وأنها عتقت حتى ذهب أكثرها ولم يدرك الخمار منها إلا نفسها الأخير على حد قول الحكمي :

كرخية قد عتقت حقبة حتى مضى أكثر أجزائها

فلم يكد يدرك خمارها منها سوى آخر حوبائها

وفي ضوء البناء العرفاني لشعر الصوفية ، يبدو حديث أبي مدين عن قدم الخمر رمزاً على المحبة الإلهية الموصوفة بالقدم وبأنها راموز الخلق والإنكشاف الإلهي في العالم ، وذلك أن العلو أحب أن يعرف بعد

إذ كان في العماء الموصوف بالكنز المخفي ، وهذه المحبة الإلهية قديمة قدماً ينده عن الزمان وقد اقتضى هذا القدم من حيث ما يشير إلى سلب زماني ، الأبدية والبقاء .

ولقد أوغل الشاعر في الرمز العرفاني عندما تحدث عن أن هذه الخمرة الصوفية لا حدّ يمسكها ولا عقل يكيف كنهها ، وأنها في غاية الغنى والإستقلال الذاتي وأن الكون كله في وضع افتقار وحنين دائم إليها ، وأنها لم تحتجب عنا إلا بالحظوظ النفسية والشواغل الروحية وأنه لا سبيل للخلق إلى كشف ماهيتها ، وإنما غايتهم منها أن يلوذوا بما تحوي من نعوت وأوصاف .

وزاد الشاعر إيغالاً في رمزه الخمري بتلويحه إلى حالتي الحضور والغيبة :

حضرنا فغبنا عند دور كؤوسها وعدنا كأنا لا حضرنا ولا غبنا

إذ الحضور يحقق استبطان الشعور لمعية الألوهية ، أما الغيبة عند دور الأقداح وتعاطي هذا الشراب الإلهي المسكر ، فانه رمز على سطوة الواردات وشدة الوجد المغيب الذي يغني المحب عن نفسه بل إنه يغنيه عن فنائه .

وقد أخذ أبو مدين ينوع الأساليب والصور التي توسل بها إلى رمزه الغرفاني ، فوصف هذه الخمر المعنوية بأنها غير معتصرة مما تعتصر منه الأنبذة والخمور ، وأنها لا دنّ يستوعبها ولا زق يحفظها ويعيها :

هي الخمر لم تعرف بكرم يخصها ولم يجلها راح ولم تعرف الدنا

وتلك لعمري خمر ما عرفناها لدى الأعشى والوليد بن يزيد وابن هرمة وابي الهندي والحسن بـن هانيء وغيرهم ممـن عرفوا بالسكر

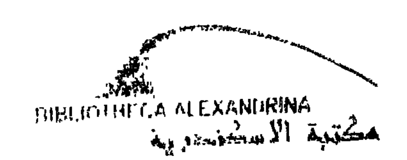
والمجون ، إذ إن أولئك الشعراء إنما كانوا يحدثون عن خمر معتصرة من الشعير والعسل والحنطة والأعناب ، قد غمها التجر في الدنان حتى تقادم بها العهد ، أما خمر التلمساني ، فانها ليست مما عهد الشرب والتجر ، وذلك أنها لا تعدو أن تكون تلويحاً صوفياً ورمزاً على تجرد موضوع المحبة واطلاقه عن الحدود والتعينات وعلوه على أن يتمكن في مكان .

ولشرف الدين عمر بن الفارض قصيدة خمرية ذائعة، تعد بحق نموذجاً لاكتمال الرموز الخمرية في الشعر الصوفي بشكل عام ، وقد نبه النابلسي وهو واحد من شراحه إلى أن خمريته مبنية على اصطلاح الصوفية ، فانهم يذكرون في عباراتهم الخمرة بأسمائها وأوصافها ، ويريدون بها ما أدار الله على ألبابهم من المعرفة أو من الشوق [1] .

والخمر في شعر ابن الفارض رمز على المحبة الإلهية بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل مجردة عن حدود الزمان والمكان ، وهذه المحبة في الأسرار العرفانية هي التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرقت الأكوان ، وهي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت وأخذها السكر واستخفها الطرب قبل أن يخلق العالم ، على حد قول ابن الفارض في ميميته :

شربنا على ذكر الحبيب مدامةً	سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرمُ
لها البدر كأس وهي شمس يديرها	هلال وكم يبدو إذا مزجتْ نجمُ
ولولا شذاها ما اهتديتُ لحانها	ولولا سناها ما تصورها الوهم
ولم يبق منها الدهر غير حشاشةٍ	كأن خفاها في صدورِ النهى كتمُ

(١) شرح الديوان ، ج ٢ ، ص / ١٤٥



فان ذكرتْ في الحي أصبحَ أهلُه   نشاوى ولا عار عليهم ولا إثمُ
ومن بين أحشاء الدنان تصاعدتْ   ولم يبق منها في الحقيقة إلا اسمُ

ولما كانت الخمر رمزاً على المحبة الإلهية بحسب ما يقتضيه البناء العرفاني لهذا الشعر ، اقتضى ذلك أن تنحل المفردات الأخرى المرتبطة بهذه الخمر كالكرم والبدر والهلال والشمس والنجم والشذا والحان والدنان ، إلى ما يساوق البناء العرفاني للرمز في جوهريته ، وهذا ما فطن له النابلسي عندما أخذ يحيل هذه المفردات على إشارات ورموز تلوح من وراء الألفاظ إلى ما يتعاطاه العرفاء والمحبون الإلهيون من علوم ومواجيد وأسرار ، فالبدر من حيث إنـــه كأس هذه المدامة إنما هو رمز الإنسان الكامل بوصفه أفقاً لتجلي المحبة ومظهراً للمقام الأعلى .

وهذه المدامة تحولات رمزية ، فهي تبدو شمساً مشرقة على كل تقدير وتصوير وليس الهلال والنجم إلا تحولين من التحولات الرمزية للبدر ، فهو هلال إذا ما احتجب بظهور نفسه عن اظهار بقية النور ، وهو نفسه نجم إذا ما نظر إلى غيره فاهتدى به ، وقد تحدث ابن الفارض عن عرف المدامة الشذي الذي يفغم المشام ، ووصف ما ينبعث منها من سنا رائق وضوء شفاف ، مستعيراً ذلك كله من أساليب الخمريين ، بيد أنه أشرب هذه النعوت ما حفل به الرمز العرفاني من أذواق وأسرار ، فشذا هذه المدامة رمز على عالم الروح الأعظم ، وسناها تلويح إلى نورانية العقل الإنساني الذي لولاه لما أثبت الوهم لهذه المدامة الرمزية صورة ذهنية لأنها لا صورة لها في نفسها ، ولا غرو ان كانت هذه هي نعوت الخمرة الإلهية أن ينتشي العرفاء لمجرد ذكرها ، فتذهب

عنهم ظلمة الغفلات ، وتشرق على قلوبهم أنوار التجليات ، ويحصل لهم السكر فيغيبوا عن أوهام الأغيار ، تحققاً بمعاني الأسرار [١] .

ومن الصفات العرفانية المسقطة على الخمر في تحولها الرمزي ، بعد إذ أفاد ابن الفارض من تراثها الشعري الحافل ، وأهاب بما يضم معجمها الفني من آنية وحانات وكروم ناضجة وروائح فاغمة ، وزقاق مفدمة ، وراووق يصفيها من الوضر والشوب ، أن ذكرها يبدد الهموم والأحزان ، ويهيء لشاربها أسباب الفرح والغبطة ، يسكر الندامى ختمها ، ويحيي الموتى نضحها ، ويشفي الزمنى فيء كرمها ، وينطق البكم مذاقها ، يمشي بالقرب من حانها المقعدون ، وتعبق أنفاسها فيشمها المزكومون ، وهي بعد ذلك كله سر الحياة وباطن الخليقة :

ولو نظر الندمان ختم إنائـها	لأسكرهم من دونها ذلك الختمُ
ولو نضحوا منها ثرى قبر ميت	لعادتْ إليه الروحُ وانتعش الجسمُ
ولو طرحوا في فيء حائط كرمها	عليلاً وقد أشفى لفارقه السقمُ
ولو قربوا من حانـها مقعداً مشى	وتنطق من ذكرى مذاقتها البكمُ
ولو عبقت في الشرق أنفاسُ طيبها	وفي الغرب مزكومٌ لعاد له الشمُ
ولوخضّبت من كأسها كفّ لامسٍ	لما ضل في ليل وفي يده النجمُ
ولو جليتْ سراً على أكمهٍ غدا	بصيراً ومن راووقها تسمع الصمّ
ولو أن ركباً يمموا تربَ أرضها	وفي الركب ملسوعٌ لماضرّه السمُ
ولو رسم الراقي حروف اسمها على	جبين مصابٍ جنّ أبرأه الرسمُ

(١) انظر / شرح النابلسي ، ج ٢ ص ١٤٥ / ١٤٧ ، وراجع ايضاً فيما يتعلق بخمرية ابن الفارض ، محمد بن محمد العمري / الزجاجة البلورية في شرح القصيدة الخمرية ، مخطوط بمكتبة الأزهر تحت رقم (٣٨٩٦) ٤٣٠٨٦ .

تهذبُ أخلاق الندامى فيهتدي   بها لطريق العزم من لا له عزمُ
ويكرم من لم يعرف الجود كفه   ويحلم عند الغيظ من لا له حلمُ
ولو نال قَدمُ القوم لثم فدامِها   لأكسبه معنى شمائِلِها اللثْمُ

وليس يخفي أن ابن الفارض قد لوح إلى العرفاء والسالكين بالندامى وهم الألى يجمعهم شراب المحبة الروحية بحيث يذهب السكر بهم كل مذهب إذا ما وقع نظرهم على ختم الدنان ، فما بالك إذا نهلوا وعلوا واغترفوا من البواطي التي عتقت فيها هذه المدامة المعنوية ؟ وإن ختم الآنية ليناظر من الناحية العرفنية أثراً من آثار التجلي الواقع على النفس الإنسانية بوصفها إناء للحكمة ومحلاً للظهور الإلهي ، لأن الختم لا يعدو أن يكون أثراً ، وهذا هو وجه التناظر بين الختم من حيث ما يبدو كيفا حسياً مباشراً ، وأثر التجلي الإلهي من ناحية التركيب العرفاني للرمز .

وعلى هذا النحو ينحل ما ذكره ابن الفارض في ميميته إلى ضرب من التكافوء بين البنية الحسية للأشياء في قربها ومباشرتها والبنية العرفانية المرموزة ، وهي التي في ضوئها يؤول مـا نسب الشاعر إلى الخمر من خصائص وصفات ، إلى كيفيات يسيطر عليها طـابع التلويح الرمزي ، كالميت بالجهـالات والشهوات ، يبعث إذا مـا ذاق هذه المدامة الإلهية ، والمقعد الذي لا نهوض له إلى معرفة ربه ، فإنه متى ولج ليل الوجد ، وسكر بشراب المحبة المنزهة ، أنهضه هذا الشراب وابتعث إرادته وهمته ، وكذلك المزكوم الذي لا يتشمم طيب الأنفاس الرحمانية ، ولا يجد عرف التجلي الإلهي في الأكوان ، وهي بعد ذلك كله ، نجم يهدي ، ورقية تشفي وذوق يهذب أخلاق السالكين ، وسكر يفضي إلى العزم ، ونشوة روحية تحيل الفدم أصمعياً ، وتجعل البخيل ندياً ، وتصير المغتاظ وقوراً حليماً .

وكما ظفرنا في خمرية أبي مدين بمعجم يضم كيفيات مقصورة على هذه الخمر الرمزية ، فإننا نقع أيضاً في قصيدة ابن الفارض على نفس هذا المعجم الذي يضم أوصافاً انفردت بها خمر الصوفية كالأزلية والقدم والتجرد من كثائف المادة وجرمية العناصر ، والإفلات من إسار الزمان وحدود المكان ، وإنها تتجاوز الوهم فلا يمسكها وتعلو على التصور فلا يكيفها :

يقولون لي صفها فأنت بوصفها خبير ، أجل عندي بأوصافها علمُ
صفاء ولا ماء ولطف ولا هوىً ونور ولا نار وروحٌ ولا جسمُ
تقدم كل الكائنات حديثُها قديماً ولا شكلٌ هناك ولا رسمُ
وقامت بها الأشياء ثَمَّ لحكمةٍ بها احتجبت عن كل من لا له فهم
وهامت بها روحي بحيث تمازجا اتحـاداً ولا جِرمٌ تخلّله جِـرْمُ
فخمر ولا كرم وآدمُ لي أب وكرم ولا خمر ولي أمها أمّ
ولطف الأواني في الحقيقة تابعٌ للطف المعاني والمعاني بها تنمو
وقد وقع التفريقُ والكلّ واحدٌ فأرواحنا خمرٌ وأشباحنا كرمُ

وهكذا لم يبق من الخمر في شعر الصوفية إلا اسمها ، وما يوحي به من سكر وانتشاء ، قارن الصوفية به أحوال الوجد الإلهي . وتدل هذه الخمرية وغيرها من الخمريات التي حفل بها الشعر الصوفي على الكيفية التي تم بواسطتها تحول الموضوع إلى رمز شعري ، فيه ما في رموز الشعر من إحالة موحدة بين الحسي والمثالي ، بين المادي والروحي ، بين العيني في وقائعيته والمجرد في تعاليه . فهذه الخمر في واقعيتها المليئة وطابعها الحسي العيني المباشر ، تتجاوز المعطى المادي إلى وصيد مثالي مجرد ، ولعلنا نلاحظ هذا التجريد المثالي في وصف الخمر العرفانية بالخلوص من كثافة العناصر ، فهي صافية لطيفة نورانية ،

بها قامت الأشياء ، وإليها اشتاقت أرواح العرفاء حتى اتحدت بها .

ولقد كان الشاعر يشهد خمراً بلا كرم تارة ، وكرماً بلا خمر تارة أخرى ، ويؤول هذا التجلي الشهودي من حيث الطابع العرفاني للرمز إلى ما عبر عنه ابن الفارض بقوله :

« فأرواحنا خمر وأشباحنا كرم »

وتناظر ثنائية الخمر والكرم من حيث تكوينها الخارجي وبناؤها الواقعي المحسوس ثنائية عرفانية تجمع بين التجلي الأمري الوجودي وعالم الأمكان ، وتشير إلى أن الصوفي العارف يتلون بهما ، فتارة لا يشهد إلا الخمر بوصفها رمزاً على العلو في تجليه الأمري الوجودي الواحد ، بحيث لا يكون الكرم موجوداً . وعلى هذا النحو يكافيء قوله « فخمر ولا كرم » من ناحية البناء الرمزي ، فإله ولا عالم أو فحق ولا خلق ، إذ الإمكان بوصفه مرموزاً إليه بالكروم ، معدوم بعدمه الأصلي ، والوجود الظاهر عليه هو وجود الحق لا غير ، وتارة لا يشهد إلا الكرم فيكون في مقام الفرق ، ولا خمر في هذه الحال موجودة لأن الوجود واحد .

وهكذا آل التركيب العرفاني للرمز إلى ما قرر النابلسي في شرحه بقوله فالأشباح التي هي الصور العدمية والرسوم الإمكانية كرم متضمن للعصير الروحاني الذي يكون خمراً فيسكر العقول بما يلقي إليها من العلوم والحقائق العرفانية [1] .

وقد ختم ابن الفارض قصيدته بأبيات استقرت في صميم الرمز العرفاني الذي تحدثنا عنه من قبل ، وكأنه ضرب صفحاً عن التجرد

---

(١) انظر / شرح النابلسي للديوان ، ج ٢ ، ص ١٥٤ ، ١٥٦

الأول ، ليواكب لغة الخمريين في طابعها الحسي المفرق ، وليلوح بواسطة الجزئي المحدود إلى الكلي الشامل ، مهيباً في رمزيته الصوفية بلغة لا يكشف ظاهرها بقدر ما يغطي ويعمي ، حتى إنه ليتوسل بألفاظ يوحي ما تثيره من انطباع بلغة شعراء العبث والمجون ، كقوله :

وقالوا شربت الإثم كلا ّ وانما ... شربت التي في تركها عندي الإثم
هنيئاً لأهل الدير كم سكروا بها ... وما شربوا منها ولكنهم همّوا
عليك بها صرفا وان شئتَ مزجها ... فعدلك عن ظَلْمِ الحبيب هو الظُّلم
فدونكها في الحان واستجلها به ... على نغم الألحان فهي بها غنُمُ
فما سكنتْ والهم يوماً بموضعٍ ... كذلك لم يسكن مع النغمِ الغَمّ
وفي سكرة منها ولو عمرَ ساعة ... ترى الدهر عبداً طائعاً ولك الحكمُ
فلا عيش في الدنيا لمن عاش صاحياً ... ومن لم يمت سكراً بها فاته الحزمُ
على نفسه فليبك من ضاع عمرهَ ... وليس له فيها نصيبٌ ولا سهمُ

ويبدو أن هذه الأساليب التي استعارها الشاعر من معجم الخمريين الماجنين والتي نتعرف عليها في حديثه عن الحواني والأنغام وترشف رضاب الحبيب ، وفي وصف الخمر بأنها تبدد الهموم وتقشع الأحزان ، وأنه لا عيش لصاح ، وإنما العيش لمن سكر بخمرة الوجد والمحبة الإلهية حتى يموت بها سكراً ، وإشارته إلى مـــا يوصف بأنه محاجة بين أن يكون شربها هو الإثم وأن يكون تركها حوباً كبيراً ، لا تكشف الرمز العرفاني بقدر ما تلفه بالإبهام والغموض ، وشأن الرمز الخمري في ذلك ، شأن الرموز الغزلية التي عول الصوفية في تركيبها أحياناً على لغة ذات طابع شهواني ومن علامات التحول العرفاني لرمز الخمر ، قول ابن الفارض :

هنيئاً لأهل الدير كم سكروا بها ... وما شربوا منها ولكنهم هموا

وذلك أننا كثيراً ما نقع في الخمريات الحسية منذ العصر الجاهلي على ضرب من التداعي نتمثله أحياناً في ذكر الخمر مرتبطة بجو مسيحي توحي به الأديرة والرهبان وأصداء النواقيس تنداح في الأفق ، كقول الأعشى :

وكأس كعين الديك باكرت حدها بفتيان صدق والنواقيس تضرب

ويرجع هذا الارتباط إلى أن نفراً من تجار الخمر كانوا من نصارى الروم ، وأن نفراً من الجاليات المسيحية التي اختلط العرب بها ، كانوا يتعاطونها ويعاقرونها أما العرفانية الصوفية فقد اتجهت بهذا الارتباط متجهاً آخر ، رمزت من خلاله بأهل الأديرة إلى العرفاء الذين ورثوا مقاماً عيسوياً روحانياً ، فإنهم قد تذكروا هذه المدامة الرمزية في نفوسهم ، وأشرفوا بها على عالم الأرواح المجردة عن الظلمات ، فزج بهم في النور المحمدي ، ولم يصلوا إلى المنتهى (١) .

وعن هذا الارتباط الذي آل إلى رمز عرفاني في أشعار الصوفية ، عبر عبد الغني النابلسي بقوله :

فَتَحُوا بابَ ديرِها فشممْنا نفْحَةَ السكْرِ من فَمِ الشماسِ
وسكرْنا براهب الدّيْر لَمّا هَبّ منها مُعَطّر الأنفَاسِ

وقوله وقد نمى هذه العلاقة المتحولة إلى مكافئات رمزية عرفانية : *

قفْ جانبَ الديرسلْ عنها القساقيسا مدامة قدستها القومُ تقديسا
بكر إذا ما انجلت في الكأس تحسبها من فوق عرش من الياقوت بلقيسا
رقت فراقت وطابت فهي مطربةٌ كأنها بيننا دقّتْ نواقيسا

(١) انظر / شرح النابلسي للديوان ، ص ١٥٩ ، ١٦٤
* ديوان الحقائق ومجموع الرقائق للنابلسي .

مالتْ بها القوم صرعى عندمابرزتْ ... بها البطارقُ تسقيها الشماميسا
عجناً على ديرها والليلُ معتكرٌ ... حتى زجرنا لدى حاناتِها العيسا
مستخبرين سألنا عن مكامنها ... توما ويوشا ويوحنا وجرجيسا
تأتي الكنائسَ والرهبان قد عكفوا ... لدى الصوامع يدعون النواويسا
طفنا بها واستلمنا دَنّها شغفاً ... فلم نخفْ عندها عيباً وتدنيسا

ولا يخفى أن النابلسي تأثر في قصيدته هذه بسينية ابن عربي التي مطلعها :

مارحّلوا يوم بانوا البزَّلَ العيسا ... إلا وقد حملوا فيها الطواويسا

وقد رمز الشاعر من خلال ما توحي به الألفاظ من أجواء مسيحية تتمثل في الأديرة تفتح أبوابها فتضوع نفحات السكر من الشماميس والرهبان ، وفي الخمر تصفو وتطيب فتطرب كأنها أصداء النواقيس ، وفي ركب العرفاء من المحبين الإلهيين يعوجون على الدير ، والليل معتكر مخيم بأطنابه حتى ينيخوا الإبل بأبواب هذه الأديرة والكنائس ، وفي وصف المدامة الإلهية بالبكارة التي توازي عذرية الحكمة العلوية والكلمة الخالقة ، وفي تحول هذه الخمر إلى موضوع مقدس يطوف به العارفون ، ويستلمون دنه غير متحرجين من عيب أو دنس ، إلى المحبة الإلهية التي أشربت حكمة عيسوية ، تتجلى في المسيح بوصفه الكلمة الإلهية التي تشاهد وتعاين من خلال محمدية جامعة .

ومن الخمريات الصوفية الذائعة ، قصيدة لعبد الكريم الجيلي ، احتذى فيها خمرية ابن الفارض التي عرضنا لها من قبل ، وهذه القصيدة كغيرها من الخمريات الصوفية التي تنتمي إلى عصور متأخرة ، أعني أنها تكاد تخلو من الجدة والإبداع ، ولا تعدو أن تكون امتداداً

لنمطية أسلوبية استقرت منذ زمن بعيد ، وفي هذه القصيدة يقول الجيلي [1] :

سلافٌ تريك الشمس والليل مُظلمُ ... وتبدي السُّها والصبح بالضوء مقحم
تجلّ عن الأوصاف لطف شمائلٍ ... شمولٌ بها راق الزمان المصرمُ
وكم قلدتْ ندمانها بوشاحها ... مقاليدَ ملك الله والأمر أعظمُ
وربّ عديمٍ ملكتْه نطاقها ... فأصبح يثري في الوجود ويعدمُ
وكم جاهل قد أنشقته نسيمها ... فاخبر ما ابليس كان وآدم
وكم خاملٍ قد أسمعته حديثها ... رقى شهرةً عرشاً يعز ويكرمُ
هي الشمس نوراً بل هي الليل ظلمة ... هي الحيرة العظمى التي تتلعثمُ
مبرقعة من ونها كلّ حائلٍ ... ومسفرة كالبدر لا تتكتمُ
فنورٌ ولا عين وعينٌ ولا ضيا ... وحسنٌ ولا وجه ووجه ملثم
شميم ولا عطر وعطرٌ ولا شذىً .. ... وخمر ولا كأس وكأس مختمُ
خذوا يا نُدامى من حباب دنانها ... أماني آمالٍ تجلّ وتعظُمُ
ولا تهملوا بالله قدر جنابها ... فما حظٌ من فاتته إلا التندّمُ

ولعلنا نلاحظ أن الجيلي في خمريته قد جمع بين طابع التجريد الميتافيزيقي والطابع الحسي العيني ، فهذه المدامة التي جعلها رمزاً على المحبة والعرفان الإلهي والعلو ذاته ، تشبه مدامة أبي مدين التلمساني وابن الفارض من حيث إنها تجل عن الوصف ، فهي نور ولا عين وحسن ولا وجه وشميم ولا عطر ، وخمر ولا كأس ، ويذكرنا الجيلي في هذه الأبيات بقول إبن الفارض :

صفاء ولا ماء ولطف ولا هوى ... ونور ولا نار وروح ولا جسم

---

(١) الانسان الكامل ، ط ١٣٨٣ / ١٩٦٣ ، ج ١ ، ص ٤ — ٥

مما يدل على أنه احتذى خمرية ابن الفارض وتأثر بصوره وأفكاره ومعانيه .

وإلى هذه الخمر في خلوصها وتجردها ، أضاف الشاعر الطابع العيني الحسي متمثلاً في إهابته بلغة الخمريين وأساليبهم ، وهي لغة نلاحظها في حديثه عن الشمول التي يروق بها الزمان والكأس المختمة ، وما يطفو فوق دنانها من حباب . وهكذا يضاف الرمز الشعري بين المعنى في تجرده والمحسوس في وقائعيته ومباشرته ويحتضن الأطراف المتقابلة ، وعن هذه الخصيصة الأخيرة عبر الجيلي عن خمرته الصوفية بأنها شمس نيرة وظلمة مبهمة ، وأنها مبرقعة محتجبة ومسفرة متجلية :

هي الشمس نوراً بل هي الليل ظلمة   هي الحيرة العظمى التي تتلعثم
مبرقعة من دونها كل حائـــل   ومسفرة كالبدر لا تتكـــتم

ومن خصائص رمزية الخمر في عرفانيتها الصوفية ، ما ذكر الشاعر من أن تعاطي المحبة الإلهية والإستغراق في العلو بواسطة وجد يغمر العارف ، وتحصيل الحكمة عن طريق الكشف ، كل ذلك يفضي إلى الغنى بالله ، والتصرف في العوالم ، والعلم الرباني في استيعابه الأسرار وخلوصه من الشبه والتلبيسات وظهور العارف على غيره من الغفلة والمحجوبين .

ومن الموشحات الخمرية التي كتبت بلغة هي وسط بين الإعراب واللحن هذا الموشح للنابلسي وفيه يقول :

ساقي يا ساقي   اسقيني من خمر الباقي   واكشف لي عن قيد اطلاقي
يا ساقي آه يا ساقي

محبوبي ظاهر   يتجلى بالوجه الباهر   للعشاق في حكمه قاهر
يا ساقي آه يا ساقي

اكشف لي عنك وافتح لي دنك واجعلني يا حبي أنك
يا ساقي آه يا ساقي

افتح لي باب الحان واسمعني من طيب الألحان وارشفني من كأسي الملآن
يا ساقي آه يا ساقي

لا يعرف أمري إلا من يشرب خمري أحشاؤه تصلى في جمر
يا ساقي آه يا ساقي

ومن موشحاته الخمرية المعربة قوله :

روق الكاسات يا ساقي المدام في هذا المقام
واسق للسادات في جنح الظلام خمر الاصطلام
واخرق العادات ما بين الكرام أهل الاحترام
واغتنم ما فات قبل الانخرام نلت ما يرام
يا أخا الأشواق هذه النفوس كلها حبوس
فالزم الإطلاق وارفع الرؤوس تشهد العروس
كأس خمري راق أشرقت شموس من سنا الكئوس
إنها حالات تمنع المنام تكثر الهيام *

وهكذا ألم الصوفية في تناول الرمز الخمري بأشكال وقوالب من أهمها القصيدة والموشح ، وإذا نحن تتبعنا الخصائص الاستطيقية لهذه الخمريات في تكوينها الرمزي ، فلن يتيسر هذا إلا بالتعرف على استطيقا الخمر في شعر الماجنين ، وهذه الأخرى تبدو أملاً بالخيال ، وأكثر تشبثاً بالظواهر المحسوسة في امتلائها الواقعي ، سواء اتصلت هذه الظواهر بآثار الخمار والسكر ، أو بوصف الأواني والخمر

* ديوان الحقائق ومجموع الرقائق للنابلسي .

وصفاً عينياً أي بحسب ما الموضوع معطى في الإدراك الحسي المتحول إلى صور تخيلية .

ولا نحسب أن امتلاء الخمريات الماجنة بالصور والأبنية الخيالية ، يعني أن خمريات الصوفية كانت باهتة لا روح فيها ، إذ إننا كثيراً ما نظفر في هذه الخمريات المتحولة إلى رموز عرفانية خاصة ، بصور ومعان واكب الصوفية فيها ما ورثوا من معجم الخمريات ، وبأخرى لم يشركوا فيها غيرهم ، فجاءت تحمل إلى حد ما طابع التفرد والذوق الشخصي .

ولما كانت الخمر في شعر الصوفية مجرد تلويح إلى معان خاصة تدور على المحبة الإلهية والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي ، فإنها لا تعـدو أن تكون رمزاً ، فيه ما في الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق يضايف بين الحسي والمعنوي ، ويجمع بين العيني والمجرد ، ويؤلف بين الكيف الحسي للصور والتركيب الميتافيزيقي .

ولقد كان للرموز الخمرية مكانة مرموقة في تراث الشعر الفارسي المصطبغ بنزعة صوفية ، وفي هذا السياق نظفر ببعض الرباعيات المنسوبة إلى أبي سعيد بن أبي الخير وبقصائد خمرية لجلال الدين الرومي وشبستري أما قصائد حافظ الشيرازي ، فقد تشكك البعض فيما إذا كانت خمرياته ذات طابع صوفي .

ومن الرباعيات الخمرية المنسوبة إلى ابن أبي الخير قوله [1] :

لا تلمني يا سيدي إذا احتسيت الخمر والشراب

---

(١) ادوارد جرانفيل براون/ تاريخ الأدب في إيران من الفردوس إلى السعدى، ترجمة د . ابراهيم الشواربي، ص ٣٣٠

وإذا قضيت في الخمر والعشق أيام الشيب والشباب
فأنا في إفاقتي أعاشر الأحباب وغير الأحباب
ولكنني متى سكرت لا أجالس غير الأصحاب

ولمحمود شبستري خمرية صوفية لا تخرج في مجملها عما قصد الصوفية إلى التعبير عنه من مواجيد وأذواق وقد جعل في مقطوعته من الخمر رمزاً على الغيبة والفناء عن الأغيار ، ولوح بها إلى الوجد الإلهي الذي يختطف المحب ويجذبه ويغرقه في النور الأتم :

الخمر والشعلة والجمال كلها للحق مجال
لأنه الظاهر في جميع الصور
الخمر والشعلة للعارف جذبة ونور
فاشهد الجمال غير الخفي على أحد
الخمر والشعلة والجمال كلها حضور
فاحذر الإهمال في معانقة ذاك الجمال
واشرب خمر الفناء لعلها في لحظة
تخلصك من أواصر النفس
إشرب الخمر فكأسها وجه الحبيب
وإبريقها عينه : سكرى مترعة من الخمر [1]

ومن خمريات جلال الدين الرومي قوله :

أنا ثمل وأنت مجنون فمن الذي يقودنا إلى المنزل

---

(١) رينولد نيكولسون/ في التصوف الاسلامي وتاريخه ، ترجمة د. أبو العلا عفيفي ط ١٣٥٧/ ١٩٥٦ ص ٩٠/ ٩١ .

لقد نصحتك مائة مرة أن تقل من الشراب كأسين أو ثلاثاً
في المدينـــــة لا أرى شخصاً صاحياً من السكر :
حبيبي ، هلم إلى الخربات حتى ترى لذة الـــروح
وكيف يطيب للروح أن تكون بدون صحبة الحبيب ؟
في كل ركن شخص ثمل ، يده في يـــد نجيـــــه
والرأس معربد مـــن ذلك الساقي بالكأس الإلهيـــة
أيها الخفيف الـــروح العـــــازف على العـــود
أأنـــــت أوغـــــــل في السكـــر أم أنـــا ؟
فيأيهـــا الرائد ، إذ تثمل أنت فسحري أسطـــورة
أنت وقف على الخربات ، لا شأن لك سوى الخمر
فلا تدع حبة من عقل لدى القادمـــين الصاحـــين
لقد خرجت مـــن المنزل فبادرني هو بالسكـــــر
وكل نظرة منه تخبىء وراءها مئات المنازل وحدائق الورد
قلـــت مـــن أيـــــن أنت أيتهـــا النفـــس ؟
فهزأت قائلة : شطري ماء وطين وشطري روح وقلب
شطري من شط المحيط والباقي الجوهرة الفريـــدة
فقلت لهـــا : لم أعد أعرف قريباً لي من غريـــب
لقد فقدت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الحان(1)

ولعلنا نلاحظ أن الرومي قد بلغ في هذه القصيدة أوج النضج الفني والصوفي في التعبير الخمري المرموز الذي أصبح ثروة مشتركة وإرثاً مشاعاً

(1) د . محمد غنيمي هلال / مختارات من الشعر الفارسي ، الدار القومية ١٣٨٤ / ١٩٦٥ ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

بين الآداب العربية والفارسية والتركمية ، وفي قصيدته نتبين كيف استغل ببراعة فنية ، ما ورث من أساليب الخمريات التي نسجها شعراء الفرس على غرار ما كان قد ذاع واستقر في الأدب العربي .

وإننا لنتبين في القصيدة من حيث دلالاتها الظاهرية ، تيارين يلتقيان في مصب واحد ، يتمثل أولهما في إهابة الشاعر بمعجم فني ثابت ، انحدر من خمريات الماجنين والإباحيين ، ويتدفق هذا التيار في مجرى الصور التي تحرّى الشاعر أن يشكلها في بنية يسودها طابعان أساسيان ، المكان والحوار . ويتضح طابع الشعور بالانتماء المكاني في حديث الشاعر عن « الخربات » التي تشبه أن تكون حواني وأماكن يتضام فيها الشاربون ، وقد أضفى جلال الدين بواسطة رؤية شعرية مشبعة بانتماء شخصي وارتباط حميم بهذه الحوانيت ، حركة نشطة تحيل على ما نتمثله في هذه الحواني التي يقبع في كل ركن منها نجيان يتسامران ونديمان يتبادلان الأنخاب ، بينما يدور الساقي على الشرب ، مترعاً ما فرغ من الأقداح ، وقد جعل المغني يجس أوتار عوده ويداعبها ، فتنبعث منها إيقاعات ولحون تشجي السكارى الذين استخفهم الشراب ، وتوازى هذه الصورة رمزياً مجتمع الصوفية في الخانقوات ، حيث يذكرون ويتواجدون . أما طابع الحوار ، فيكشف عن نفسه في البيت الأول من القصيدة ، وينمو حتى يستغرق الأبيات بأسرها فالثمل يحاور المجنون — الذي يحيل في هذا السياق الشعري على معان تخص التجربة الصوفية ، وما تضم من أحوال ومواجيد ، وكلاهما — الثمل والمجنون — يحيلان إحالة رمزية على ما يسمى بانزلاق العقل في بحران النشوة الصوفية والبسط والوجد الإلهي ، إذ الثمل والجنون كلاهما وضعان يسقط بسببهما ما نسميه بالفهم والتعقل وقانون النهار .

وثم محاورات أخرى أدارها الشاعر بين السكران وعازف العود والساقي وفي هذه المحاورات التي أشربت طبيعة رمز عرفاني ، يلتمس

السكران من الساقي الذي يدور بالخمر على الشرب ، ألا يدع ذرة من عقل لدى من يعوجون على هذه الخربات ، وأن يسقيهم عَلَلاً حتى يحور صحوهم بدداً .

وتبدو هذه اللغة الشعرية بما تحمل من ميراث الخمريات الإباحية ، منصهرة من حيث ما تؤديه الصور والأساليب والشكل الخارجي ، في بؤرة الرمز العرفاني ، فالساقي الذي يكافيء رمزياً المرشد المتأله ، يأخذ بأيدي السالكين والمريدين إلى حضرة العلو ، حين يدير عليهم شراب الوجد الإلهي المسكر ، فيتجاوز بهم أفق العقل والتحليل المنطقي إلى وصيد الوجدان الغامر والعاطفة المشبوبة .

وينشط تدفق التيار العرفاني الذي يحتضن الرمز ، في خاتمة القصيدة إذ يحدثنا الشاعر عن شيخه المتأله وأستاذه الروحي « شمس تبريز » في مبادرته المريد بشراب المعرفة الإلهية ، حتى يغيبه عن جميع المتعلقات والحظوظ وإنه لينظر إلى المريد الصادق نظرة تشف عن مقامات سنية وتجليات جمالية عبر الشاعر عنها بقوله :

« وكل نظرة منه تخبيء وراءها مئات المنازل وحدائق الورد »

وينبيء آخر القصيدة بحوار عرفاني بين الشاعر ونفسه الآخذة في الوجد الصوفي المفضي إلى الغيبة والفناء . والحق أن الرومي أشرب الطابع الميتافيزيقي الذي يسيطر على الحوار ، روحاً شعرية موحية من خلال ما أهاب به من صور وتراكيب مجازية .

وفي هذا الحوار لخص الشاعر مذهب الصوفية في القول بطبيعة انسانية مزدوجة تضايف بين الظاهر متمثلاً في الجانب الفزيائي ، والباطن الذي تعبر عنه الروح ، فالنفس أو الأنا الإنساني نصفه ماء وطين ، ونصفه روح وقلب ، شطره من المحيط والباقي الجوهرة الإلهية الفريدة .

ويهدينا قول الشاعر في البيت الأخير على لسان النفس :

« لقد فقدت رأسي وتاج رأسي في منزل صاحب الحان »

إلى لباب الرمز الخمري في شعر الصوفية ، إذ يرمز فقدان الرأس والتاج الذي يأتلق فوقها ، إلى أن الصوفي لا يبلغ درجة النضج الروحي وكمال المعرفة حتى يلفه ليل الوجد ، ولا يتدثر به حتى يسكر بخمر المحبة الإلهية ، ولا يسكر حتى يغيب بقوة الواردات التي تخطفه وتغنيه بحيث ينخنس العقل ، وتسيطر العاطفة المشبوبة والوجدان الغامر الذي هو أداة وبينة ، أداة العرفان الصوفي ، والبينة الشاهدة عليه .

وعن هذه المحبة الإلهية الباعثة على الوجد الذي يتفتح في شعور العارف بحيث يملؤه بالبسط المفضي إلى جنون ليلة ظلماء ، يغشى العقل فيها وجدان ، هو أشبه ما يكون بقرون استشعار ، عبر النابلسي مهيباً بالخمر على طريقة العرفاء في التلويح والرمز الذي يفيد من لغة الخمريين الماجنين ، بقوله :

أطلقِ الكأسَ بعد طُول احتباس   واسقنيها ما بينَ وَرْدٍ وآسِ
شربَ الكونُ فهو سكرانُ منها   وتـــراهُ مُعَرْبِداً بالنّـــاس
يا نداماىَ ما على شاربيهـا   إن أباحـــوا بسرّها مـــن باس
ملأتْهـُم والآن تقطُرُ منهم   بقياس لهم وغيـــرِ قيـــاس
لم تدَعْ فضلةً بهم لسواهــا   طهّرتْهُم من سائر الأنجاس
فليَهيمُوا بل فلتهمْ هي عنهمْ   واحرسوها يا جُمْلَةَ الحراس
فتحوا بابَ ديْرها فشَممْنــا   نفحةَ السّكر من فمِ الشمّاس

وسكِرنا براهب الديْر لمّــا هبَّ منها مُعطّرَ الأنْفاس
وتثنت سقاتُها كغصــونٍ بعيونٍ سبتْ ظباءَ الكناس *

واذا نحن استهدينا بلغة برجسون في تحليل الوجد الذي عبر عنه الصوفية برمز الخمر ، أمكن أن نقول معه مهيبين بوضعية روحية ، « إن النفس حين تهتز في أعماقها بالتيار الذي يجرفها ، تكف عن أن تدور على ذاتها ، بإفلاتها لحظة من القانون الذي يريد النوع والفرد أن يحدد كل منهما الآخر دورانياً ، إنها تتوقف كأن صوتاً يدعوها ، ثم تستسلم للتيار يحملها ويمضي بها قدماً ، إنها لا تدرك القوة التي تحركها إدراكاً مباشراً ، ولكنها تحس بوجودها الغامض أو تستشفه في روية رمزية ، وعند ذلك يغمرها فيض من فرح : وجد تغرق فيه أو بهجة تعانيها ، فتشعر أن الله حاضر وأنها فيه ، لقد انبلج الصبح ، فزالت المشكلات وتبددت الظلمات ، إنه الإشراق » (1)

---

* النابلسي / ديوان الحقائق ومجموع الرقائق .
آثرنا إصلاح ما في المخطوط من أخطاء ، فقد وردت كلمة معربداً بالرفع ، وفي البيت الاخير كتبت كلمة « ظباء » ظبا دون همزة ، مما يخل البيت عروضياً

(1) هنري برجسون / منبعا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦

الباب الثالث

تتمـــة الرمـــوز

الفصل الأول : رموز الأعداد والحروف.

الفصل الثاني : الرموز المسيحية .



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفَصْلُ الأوّل

رموز الأعداد والحروف

١ ـ رمزية العدد في ثقافة ما بين النهرين .

٢ ـ رمزية العدد والحروف في الثقافة العبرية القديمة .

٣ ـ البناء التركيبي لفلسفة العدد ورمزيته في الفيثاغورية اليونانية .

٤ ـ البناء الرمزي للعدد في العرفانية الصوفية .

لم ينشأ رمز العدد في العرفانية الصوفية من فراغ خالص ، إذ يدل التحليل التاريخي وتتبع الثقافات القديمة على أن ثم ينابيع متعددة لهذا الرمز الذي حظي بوفرة من الأشكال والمعاني والمفاهيم المجردة . ولكي نتعرف على الرموز العددية في النظرية العرفانية من ناحية ، وفيما خلف الصوفية من تراث فني ، يتحتم أن نتقصى البناء التركيبي لرمزية العدد في مظان الثقافات المختلفة .

وفي سياق هذا التتبع لرمز من رموز الثقافة الإنسانية ، سنكتفي بالتعرف على ينابيع ثلاثة ، لا نشك في أن العرفانية الصوفية اغترفت منها ما شاء لها أن تغترف ، وأضافت إلى هذه الأصول ما شاء لها أن تضيف حتى تكامل لديها بناء عددي مرموز ، تمت بعض مكوناته بسبب قوى إلى تلكم الأصول القديمة ، بينما تنتمي عناصر أخرى في هذا البناء إلى روح إسلامية ممتزجة بطابع غنوصي .

١ ــ رمزية العدد في ثقافة ما بين النهرين

تؤكد بعض الأعداد المقدسة في ثقافة ما بين النهرين ، الفكرة الرئيسية التي بنى عليها التنجيم ، كما تعد مادة وفيرة لكثرة من التأملات ومن هذه الأعداد التي أخذت طابعاً مقدساً ، العدد (٧) والعدد (١٢) والعدد (٣٠) .

أما السبعة فتظهر في مجموعة نجوم الدب الأكبر والدب الأصغر وفي بنات أطلس السبع Pleiades وهن اللائي وفقاً للأسطورة الاغريقية تحولن إلى مجموعة نجوم تعرف بالثريا ، وهي ستة نجوم ساطعة وواحدة لا ترى بالعين المجردة، ويظهر هذا العدد أيضاً في كوكبة الجبار Orion وأما الإثنا عشر والثلاثون ، فقد ارتبطا على نحو صوفي ، إذ يعد العدد (١٢) علامة أو رمزاً على دائرة البروج Zodiac ،أما الثلاثون فإنها عدد دورة القمر ومجموع سني دورة زحل Saturn ،ولا يخفى أن نتاج هذين الرقمين قد اعتبر بواسطة الضرب الحسابي ، العدد التقريبي لأيام السنة .

وبواسطة التنجيم انبثق تصور الأعداد على نحو صوفي ، كما ظهرت دراسة ما يعرف بمعاني الأعداد السحرية أو التنجيمية Numerology تلك التي امتدت وحييت خلال العصور .

وحيث إن الكلدانيين كانوا على هذا النحو من حدة الملاحظة فإن من الصعب الإعتقاد في أن حكمتهم تلك كانت محض اعتباط . وما من شك في أن كثيراً من خصائص معرفتهم ، كانت منبنية على فكرة واقعية تتعلق برصد الظواهر الجوية .

لقد كان علم التنجيم حافزاً على كثير من الكشوف العلمية ، كما كان أيضاً نظرية لاهوتية ، ويدين امتداد هذا العلم واستمراره ، لما يتضمن من قيمة نفسية ، ولا يخفى أن هذين العلمين ، التنجيم ودراسة معاني الأعداد ، كانا من الكشوف العظيمة ، بحيث لم تفلت فترة من فترات التاريخ من نفوذهما وتأثيرهما ، حتى إن نوفاليس Novalis الشاعر الرومانتيكي في نهاية القرن الثامن عشر ، كان يؤمن بماهية صوفية للأعداد [١] .

---

(١) Kurt Seligmann, Magic, Supernaturalism and religion, P. 7.

٢ ـ رمزية العدد والحروف في الثقافة العبرية القديمة

اتبع بعض المتعلمين من الشراح ، المدرسيين من اليهود في الإتجاه إلى عوالم التأمل الميتافيزيقي ، بينما أغرى البعض بما حفلت به كتب القبالة Cabalistic books ـ أولئك الذين تشبثوا بفلسفة دينية مستسرة ، كانت معروفة لدى احبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط .

وقد امتلأت تلك الكتب بالفنون الطلسمية ، هي عبارة عن تعاويذ تحوي خطوطاً وجداول وأعداداً سحرية تجلب الحظ وتدرأ الشر ، وأهابت بالعرافة والتكهن بواسطة الكتب المقدسة والإستخارة Bibliomancy وتتلخص رمزية القبالة في البحث عن المعاني المختفية وراء الحروف والكلمات العبرية ، وفي تكوين كلمات وجناسات تصحيفية Anagram وأعداد تستخدم كلها لأغراض سحرية .

وتعرف العملية التي تكتشف الروابط بين الكلمات بواسطة جمع قيمها العددية بالجماتريا Gematria وهي التي عرفت في العربية بحساب الجمل ، وفي هذه العملية تحدث تباديل يمكن بواسطتها أن تحل الكلمات ذوات القيم العددية الواحدة ، كل منها محل الأخرى ، وقد تبدي هذه الكلمات عن طريق أعدادها معنى جديداً ولم يكن غريباً أن تتيح الجماتريا للسحرة إذابة الكلمات المتفقة عددياً ، بعضها في بعض ، تشكيلاً لكلمات جديدة موسومة بطابع الغرابة والغموض .

ولقد اكتشف القبالة في جمع الكلمات في صورة أعداد ، وفي جمع الأعداد على هيئة كلمات ، التنظيم الشامل للعالم من حيث يضم أسماء الله وأسماء الملائكة وعوالم السماء ، وقد كانوا يستدعون عن طريق الإهابة بما في الكلمات والأعداد من قوى ، الأرواح الخيرة والأخرى الشريرة ،

ويخمدون النار ، ويطردون الأمراض، بيد أن قلة من غير اليهود، استغلوا هذه المعرفة في توجيه المدرسيين من اليهود إلى المسيحية .

وفي كتاب «يتصراه» יְצִירָה رموز كثيرة تشير إلى أن الوحدة الرابطة للخليقة تكمن في الاثنين والعشرين حرفاً ، وهي الحروف التي تؤلف الأبجدية العبرية ، كما تكمن هذه الوحدة في عشرة الأعداد التي تعبر عنها عشرة الحروف الأوائل من الأبجدية ، ويسمى هذان النمطان ، الإثنين والثلاثين طريقاً المفضية إلى الحكمة ، والتي أقام الله اسمه عليها . وتتميز هذه الطرق بواسطة أشكال ثلاثة :

١ ـ السفر סֵפֶר وتعني الأعداد التي تعبر عن خصائص تشمل الوزن والحركة والانسجام .

٢ ـ السبور סִפּוּר وتعني كلمة الله وصوته ، وهما اللذان إليهما أشار سفر التكوين «ليكن نور فكان النور»

٣ ـ السفير סֵפֶר وتعني الكتابة ،وكتابة الله هي خلقه،وكلمته كتابته ، وعلمه كلمته ، ويعني هذا في أسرار القبالة ، أن العلم والكلمة والكتابة شيء واحد في الذات الإلهية .

وللعدد (١٠) مكانة في الرموز العبرية القديمة ، فهو يعد أساس خطة العالم ، ومن خلال الأعداد التي تبدأ من الواحد وتنتهي عند العشرة ، يدرك العقل وجود العالم والفعل الإلهي الخالق ، وتسمى هذه الأعداد ، السفيروت : סְפִירוֹת :

ومن أسماء هذه الأعداد :

(١) كثر כֶּתֶר وتعني التاج ، ويقابله العدد(١) وهو رمز المبدأ الرئيسي للموجودات .

(٢) حخمه חָכְמָה وتعني الحكمة ، ومقابلها العدد(٢) الذي يرمز الى مبدأ الحياة بأسرها .

(٣) بينه בִּינָה وتعني العقل الذي يقابل العدد (٣) من حيث يرمز إلى مبدأ الأشياء القابلة للفهم والمعرفة .

(٤) حسد חֶסֶד وتعني الخير ، ويقابله العدد (٤) نموذج الرحمة والنعمة الإلهية .

(٥) جبوراه גְּבוּרָה وتعني القوة المقابلة للعدد (٥) وهو رمز لمبدأ الثواب والعقاب .

(٦) تفارث תִּפְאֶרֶת وتعني المجد الذي يقابله العدد(٦) ، وهو رمز على المبدأ الذي يجمع بين الجميل والتام .

(٧) نيصح נֶצַח وتعني النصر ، ويقابله العدد(٧)رمز المبدأ المطاع من قبل ما هو باق دائم .

(٨) هود הוֹד وتعني الشرف الذي يقابله العدد (٨) مبدأ كل ما يخص مجد المخلوقات الروحية السامية .

(٩) يود יְסוֹד ومعناه التأسيس ويقابلهالعدد(٩)وهو مبدأ ما يهبط إلى درك الموجودات السفلى .

(١٠) ملخوت מַלְכוּת وهذا هو الملكوت الذي يقابله العدد(١٠)، وهو رمز على ما يربط الأشياء كلها عاليها وسافلها .

ويعد الكثر بوصفه الصدور والإنبثاق الأول ، روح الله ، أما الحخمة فانها نفسه الذي يأتي من الروح ، وفي الحخمة تنتقش حروف الأبجدية الاثنان والعشرون .

وتنقسم هذه الحروف تبعاً لكتاب تيصراه إلى :

ــ الحروف الأم وهي الألف والميم والشين .

ــ الحروف السبعة المزدوجة وهي التي لكل منها صوتان .

ــ ثم الحروف الاثنا عشر المفردة .

ومما يتمم البناء الرمزي في مذهب القبالة ما ألحوا عليه من تواز وتقابل بين الحروف والأعداد والعناصر أو الأسطقسات التي خلقت منها الطبيعة فالألف تقابل الهواء ، والميم التي يقابلها من الأعداد (الثلاثة) رمز الماء أما الشين التي يرمز إليها بالأربعة فانها توازي النار .

وهكذا انتهى القبالة إلى القول بثلاثة عناصر بدلاً من الأربعة المشهورة وإلى أن الأعداد التي بني عليها العالم ، هي الثلاثة والسبعة والإثنا عشر ، وثم علاقات بين العناصر الثلاثة وظواهر الكون المختلفة فالنار تقابل الصيف والماء يقابل الشتاء ، والهواء يقابل الربيع والخريف ، كما أن هناك روابط بين الأعداد وأعضاء الإنسان وقواه وملكاته المختلفة ، فالثلاثة تقابل الرأس والقلب والمعدة ، والسبعة توازي فتحات الرأس والوجه ، العينين والمنخرين والأذنين والفم ، أما الإثنا عشر فقد وازت في مذهب القبالة ،الإبصار والسمع واللمس والشم والكلام ، والإغتذاء والإنسال والحركة والغضب والضحك والتفكير والنوم .

ولكي يتمم القبالة جهاز الرموز المستورة في مذهبهم ، أضافوا الى ذلك كله التقابل الزمني بين الأعداد وأيام الأسبوع وشهور السنة وأفلاك البروج [1] .

---

(١) انظر Kurt Seligmann, P. 234, 243.
وانظر في المرجع السابق على الأخص « الشجرة السيفيروتية » وراجع فيه أيضاً هذه اللوحة العبرية الموسعة ، وقارن بينها وبين ما ذهبت اليه العرفانية الصوفية من تواز بين تصوري الانسان الأكبر والانسان الأصغر ، وخاصة عند ابن عربي وعبد الكريم الجيلي.

٣ ـ البناء الترّكيبي لفلسفة العدد ورمزيته في الفيثاغورية اليونانية

اتجه الفيثاغوريون إلى القول بأن كل الأشياء أعداد أو بعبارة أخرى إن الأعداد هي التي تكون جوهر الأشياء ، وتذهب صيغة أخرى إلى القول بأن الأشياء تحاكى الأعداد . وقد ذكر أرسطو فيما بعد الطبيعة ـ أن الفيثاغوريين يقولون إن الأشياء جوهرها العدد ، ، وذكر في كتاب السماء أنهم يقولون إن الأشياء تحاكي العدد .

وقد ميز أرسطو بين العدد عند أفلاطون والعدد عند الفيثاغوريين ، فقال إن الفيثاغوريين لا يجعلون الأعداد مفارقة للأشياء التي هي نموذج لها ومعنى هذا أن الأعداد متصلة بالأشياء وغير منفصلة عنها ، أما أفلاطون فقد جعل الصور أو المثل مفارقة للأشياء التي تشاركها في الوجود [١]

وقد دفع الفيثاغوريين إلى هذه الأقوال ، ما رأوه من انسجام بين الأشياء وعلى الأخص بين حركات الكواكب ، فنقلوا هذا الإنسجام إلى الأشياء ، وقد لاحظوا من عنايتهم بالموسيقى ، أن النغمات والإنسجام يقوم على الأعداد مما جعلهم يربطونها بمعتقداتهم الدينية ، فكان لبعض الأعداد عندهم سر خاص وكانوا في هذا متأثرين من غير شك بالمذاهب الشرقية خصوصاً عند البابليين .

وقد راعى الفيثاغوريون الثنائية ومبدأ الوحدة في تصور العدد ، أما الثنائية فنلاحظها في تقسيمهم العدد إلى الفردي والزوجي ، وقالوا إن الفردي هو المحدود ، والزوجي هو اللامحدود ، ثم إنهم ربطوا بين المحدود واللامحدود وبين المذاهب الأخلاقية ، فقالوا إن المحدود هو الخير ، بينما

(١) د . عبد الرحمن بدوي/ ربيع الفكر اليوناني ، الطبعة الثانية ١٩٤٦ ، ص ١٠٦

اللامحدود هو الشر وأفضى بهم هذا في النهاية إلى القول بأن طبيعة الوجود ثنائية ، وإلى أن في الوجود تعارضاً ، وقد رفعوا هذا التعارض إلى العدد (١٠) ، فقالوا إن أنواع التعارض في الوجود عشرة هي : محدود ولا محدود، ثانياً فردي وزوجي ، ثالثاً الوحدة والتعدد ، رابعاً المستقيم والمنحنى ، خامساً المذكر والمؤنث ، سادساً النور والظلمة ، سابعاً المربع والمستطيل ، ثامناً الخير والشر ، تاسعاً الساكن والمتحرك ، عاشراً اليمين واليسار .

والأصل في الأعداد عندهم الوحدة التي تنشأ الثنائية عنها ، والوحدة تناظر الصورة ، بينما الثنائية تناظر الهيولي أو المادة ، وقالوا إن الوحدة هي الإله الذي توجد في مقابله الهيولي .

ونلاحظ في الفيثاغورية تناظراً بين الأعداد والأشكال الهندسية كما نلاحظ أنهم أشربوا الأعداد العشرة فكرة المبادىء :

فالعدد (١) يناظر النقطة ، والعدد (٢) يناظر الخط ، والعدد (٣) يناظر السطح ، والعدد (٤) يناظر الجسم ، ويعد العدد (٥) مبدأ الزواج لأنه حاصل جمع العدد الذي يدل على المذكر والعدد الذي يدل على المؤنث.

أما العدد (٧) فانه الذي عن طريقه تنقسم الحياة الانسانية ، وتمثل العشرة الوحدة الرئيسية التي تشمل كل الأشياء الأخرى .

وقد طبق الفيثاغوريون نظرية الأعداد من حيث صفاتها الهندسية على التصور الأيوني الخاص بالأسطقسات الأربعة ، فالمكعب يقابل التراب ، والشكل الهرمي يقابل النار ، ويقابل المثمن المنتظم الهواء ، ويقابل ذو العشرين وجهاً المنتظم عنصر الماء .

ويغلب على الظن أن تلك النظرية خاصة بفيلولاوس ، وخلاصة القول في نظريتهم العددية من حيث صياغتها على نحو رمزي ، أنهم تأثروا فيها بتصورات وأفكار شرقية ألمت بها الروح اليونانية وأنهم فهموا رمزية الأعداد

على أساس ارتباطها بالحركة الكونية من ناحية ، وعلاقتها بفكرة الانسجام الذي يشيع في هذه الحركة ، وفي الأنغام الموسيقية المتآلفة [1] .

٤ ـ البناء الرمزي للعدد في العرفانية الصوفية

يهدينا ما سبق عرضه إلى استخلاص عدة نتائج من أهمها أن للعدد مظهرين أحدهما عملي والآخر نظري ، وقد ارتبط الطابع العملي بظروف البيئة إذ حتمت تغيرات المناخ أن يتعرف الانسان على الأنواء ومطالع النجوم وهيئاتها المختلفة ، ليحدد مواقيت الزرع والحصاد ومواسم الصيد والأعياد الدينية .

ومن ثم أخذ الانسان يرصد ظواهر الطبيعة وحركة الأفلاك ، وأفاده هذا الرصد الذي استعان عليه بالحساب العملي ، في تسخير قوى الكون لمنافعه ، وعلى الرغم من دقة القدماء من مصريين وكلدانيين في الرصد الفلكي ، إلا أن الفلك لم يخل في تلك الثقافات من طابع التنجيم الذي كان ولا يزال يحيل على أبنية أسطورية متعددة .

وفي ثقافات لاحقة تمثلت في الإتجاهات العرفانية ، أخذ التنجيم بواسطة رموز حرفية وأخرى عددية ، وضع النواة التي تنتظم صورة الكون على نحو مرموز وفي تلك الاتجاهات والمذاهب العرفانية ، أشربت الأعداد والحروف طابع التأمل الميتافيزيقي ، ونظر إليها على أنها طرق تفضي إلى الحكمة ومعرفة أسرار الربوبية .

ولعل شيئاً من ذلك قد تمثل في مذهب القبالة اليهودي بوصفه اتجاهاً

(١) انظر / ربيع الفكر اليوناني ، ص ١٠٦ : ١١٦

مشوباً بأسطورية كونية أدخلت الحروف والأعداد في تراكيب سحرية ، أمكن بواسطتها تنمية جهاز من الرموز القائمة على مقولة التقابل والتوازي بين الحروف والأعداد وعناصر الكون وظواهره ، وهي رموز افترضتها العرفانية اليهودية تبريراً لاعتقاد قديم مؤداه أن ثم تماثلا بين الإنسان والكون .

ويناظر — الجفر — كما يفهمه الشيعة بوصفه لوحة استسرارية رمزتها العرفانية الشيعية في أشكال تجمع بين الأبجدية والعدد ، الجماتريا اليهودية القائمة على تكوين تباديل ومتواليات عددية ومقاطع لفظية ، تقوم كلها على تناظر مفترض بين الحروف والأعداد ، يجمع بينهما تركيب سحري موسوم بالغرابة والغموض ، وعن هذا التركيب السحري ، عبرت ثقة الإنسان القديم في قدرة التعاويذ والطلاسم التي تمزج بين الحرف والعدد ، على جلب الخير والمنفعة ودرء الشر والضرر ، وفي رسائل إخوان الصفاء التي تكشف عن نزعة تلفيقية تسودها عرفانية شيعية واضحة نلاحظ كيف امتزجت رمزية العدد في شكلها الفيثاغوري ، بأمشاج من تنجيم الكلدانيين ومن بعض التصورات الأفلوطينية المحدثة التي تتمثل في القول بأن للكواكب والأجرام نفوساً وعقولاً وأن لها تأثيراً على حركة الكون وأحداث التاريخ.

ومن بين هذه الينابيع المتعددة ، استقت العرفانية الصوفية جداول التقابل بين الحروف والأعداد من جماتريا القبالة ، وترسمت الأفلوطينية المحدثة التي ألمت الثقافة الإسلامية بها من خلال بعض الأعمال الفلسفية المأثورة عن رواد المذهب وأقطابه كتساعات أفلوطين وكتاب « الخير المحض » لأبرقلس الأفلوطيني ، ومن خلال رسائل أخرى منحولة .

وقد أثارت العرفانية الصوفية ما سبق أن طرحه الأفلاطونيون المحدثون من مشكلات الميتافيزيقا على هيئة رموز عددية وأخرى حرفية ، واستطاع الصوفية أن يشربوا هذه المشكلات روحاً إسلامية .

وفي هذا الصدد نظفر في العرفانية الصوفية بتصورات تتعلق بالتوحيد

العرفاني والوحدة الخالصة والواحد البسيط والفرق بين الأحدية والواحدية وقد تساءل الصوفية مهيبين برموز العدد عن كيفية ابتداع الواحد الكثرة المتخارجة ، وعن سريانه في الكثرة دون أن يتبعض أو أن يتكثر في ذاته وعما إذا كان يمكن أن ينظر إلى الكثرة من جهة مبدئها الواحد ، على أنها واحدة ، باعتبار أن الواحد قبل الكثرة وفيها ، لأنه منه انبثاث الوحدات ولأن الأجزاء التي تتركب الكثرة منها إنما تنبث من الواحد *

والحق أن الأعداد تعتبر من جهة كونها تصورات مجردة قائمة في الفهم الإنساني ، بمثابة رموز تفسر مفهوم الكم ، وهو من هذه الحيثية يعد حسب تعريف كنت في فلسفته النقدية المتعالية « امتثالاً يتضمن الجمع المتوالي لوحدات متجاورة ، ولهذا فان العدد ليس إلا وحدة تركيب المتعدد لعيان متجانس بوجه عام [١] ، « ويفضي هذا التعريف إلى تبين الفرق بين العدد والمعدود ، إذ العدد تصور محض وتجريد خالص ، أما المعدود فيئول إلى عينية واقعية في الخارج ، وينبغي على حد تعبير شبنجلر ألا نخلط بين العدد والعد ، وذلك أن العد « عملية عضوية وفعل حي بينما العدد تصور متحجر »[٢] .

وقد كان لا بد لكي يزدهر علم الفلك والتقاويم التاريخية والفلسفات التي تناولت مشكلة الزمان والعلوم التجريبية التي يدخل الزمان في إرساء النظريات التي قامت عليها هذه العلوم ، من تكوين تصورات خاصة بالكم والعدد وليس أدل على ذلك من أن الفلاسفة منذ أرسطو ، أدخلوا العدد

---

* انظر في هذا الموضوع/

د . عبد الرحمن بدوي : أفلوطين عند العرب ط ١٩٦٦

وراجع أيضاً/ رسائل إخوان الصفاء ط ١٣٧٤ /١٩٢٨

(١) د . عبد الرحمن بدوي/ الزمان الوجودي، الطبعة الثانية ١٩٥٥

(٢) المرجع السابق .

في حد الزمان وتعريفه ، فأرسطو يعرف الزمان في « السماع الطبيعي » بأنه مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر ، وهو تعريف يدخل العدد في بنائه ، إذ المقدار كم يئول إلى عدد ، أما أفلاطون فانه على الرغم من نظريته الثنائية التي وضعت الزمان في مقابل السرمدية ، فقد أدخل العدد في حد الزمان الطبيعي عندما عرفه بأنه صورة السرمدية السائرة تبعاً للمقدار للسرمدية الباقية في الوحدة *

وفي سياق رمزية العدد كما ركبتها العرفانية الصوفية ، نتبين أن الواحد مبدأ ظهور العدد ، وأن العدد هو الذي بموجبه طرأ التفصيل على المبدأ وتفضي هذه المقولة إلى ثنائية الواحد والكثير أو الوحدة والكثرة وهي ثنائية تنحل إلى تصور مبدأي القوة والفعل أو اللاوجود والوجود أو الإجمال والتفصيل ، فالأعداد مجملة في الواحد ، وموجودة فيه بالقوة ، وهي ذاتها عند تجلي الواحد في المراتب العددية ، موجودة على هئة الفعل والتفصيل .

وترتبط بمبدأ الثنائية ، الإحالة المتضايفة بين العدد بوصفه تصوراً خالصاً ، والمعدود باعتباره أشياء واقعية محسوسة في الخارج ، فلولا المعدود ما ظهرت أحكام العدد ، ولولا الواحد الأول البسيط لما نشأ العدد ولولا العدد لما ظهرت أحكام الواحد في مراتب الكم على تباينها وكثرتها .

ولعلنا نتبين الرمزية العرفانية في أن الواحد رمز على الإله كما أن العدد رمز على العالم باعتبار الكثرة والتبعض والتركيب ، وفي أن العالم المرموز إليه بالأعداد ، هو محل التفصيل وظهور الواحد في المراتب المختلفة والعالم بهذا المعنى الرمزي ، مجمل في الواحد والمبدأ الخالق ، وتومىء هذه

* انظر في تعريفات أرسطو وأفلاطون ، الزمان الوجودي ، وانظر أيضاً لأرسطو السماع الطبيعي بشروح / أبي الفرج بن الطيب وابن عدى ومتى بن يونس وهو ترجمة اسحق بن حنين ، حققه وقدم له / د . عبد الرحمن بدوي ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٤ م .

الرموز كلها إلى تماثل متناسب ، فالعلاقة التلازمية بين المبدأ الخالق والمخلوقات ، تبدو على نحو العلاقة التلازمية بين الواحد والعدد .

ولقد صاغ محي الدين بن عربي هذه البنية العرفانية الخاصة بالعدد في لغة استسرارية مرموزة وذلك في قوله : « ... ظهرت الأعداد بالواحد في المراتب المعلومة ، فأوجد الواحد العدد ، وفصل العدد الواحد ، وما ظهر حكم العدد إلا بالمعدود ، ... فلا بد من عدد ومعدود ، ولا بد من واحد ينشيء ذلك فينشأ بسببه »[1].

بيد أن العرفانية الصوفية لم تلبث أن رفعت التقابل بين الوحدة والكثرة يرد الكثير المتخارج إلى المبدأ الواحد ، وذلك باعتبار الواحد ، العلة التي يظهر الكم بموجبها ويتكثر ، ولا يخفى أن الصوفية قد بنوا عرفانيتهم الرمزية في هذا السياق على أساس أن للعدد مراتب معقولة ، تنحل إلى ظهور الواحد بها وفيها ، كما أشربوا هذه الرمزية العددية طابعاً أثيولوجيا أحال عندهم إلى تصور أن المعبود إنما هو واحد ، وإن اختلفت الملل وتعددت المذاهب والنحل ، وأن الواحد في كينونته مستقل عن غيره ، استقلال الواحد عن الأعداد ، وإنما ظهر العدد والكثرة بتصرف الواحد على حد قول ابن عربي ، في مراتب معقولة « فكل ما في الوجود واحد.. والمعبود بكل لسان وفي كل حال وزمان إنما هو الواحد ، والعابد من كل عابد إنما هو الواحد ، فما ثم إلا الواحد ، والإثنان إنما هو واحد وكذلك الثلاثة والأربعة والعشرة والمائة والألف إلى مالا يتناهى ، ما تجد سوى الواحد ، فإن الواحد ظهر في مرتبتين معقولتين فسمي اثنين ، ثم ظهر في ثلاث مراتب فسمي ثلاثة ، ثم زدنا واحداً فكان أربعة ، وواحداً على الأربعة فكان خمسة ... فتكون الخمسة موجودة ، فإذا عدم الواحد من الخمسة ، عدمت الخمسة ، وإذا ظهر الواحد ظهرت .

(١) ابن عربي/ فصوص الحكم ، فص حكمة قدوسية في كلمة ادريسية ، ص ٧٩ ، ٨٠

وهذه وحدانية الحق ، فبوجوده ظهرنا ، ولو لم يكن لم نكن ، ولا يلزم من كوننا لم نكن أنه سبحانه لا يكون ، كما لا يلزم من عدم الخمسة عدم الواحد فان الأعداد تكون عن الواحد ، لا يكون الواحد عنها ، فلهذا تظهر به ولا يعدم بعدمها (١) .

ومما يتمم البناء الرمزي الخاص بالعدد لدى الصوفية ، إحالتهم على طابع فلكي يوازي قيمة عددية خاصة ، وإهابتهم بالمنطق الأرسطي الصوري في شكل الأقيسة المنتجة ، وتأكيدهم على فكرة التطابق بين الأعداد والحروف من خلال تناظر مفترض بين الواحد والألف من حروف الهجاء العربي ، وإلحاحهم على أن ثم فروقاً بين مرتبة الأحدية ومرتبة الواحدية .

وينكشف الطابع الفلكي للعدد في ربط الصوفية بين بسائط العدد(١٢) والبروج الإثني عشر ، ولا يظهر في الأعداد على حد زعمهم إلا هذه الاثنتا عشرة التي تقابل مجموعة البروج : الحمل والثور والجوزاء والسرطان والأسد والسنبلة والميزان والعقرب والقوس والجدي والدلو والحوت ، وقد زعموا كما زعم القبالة أن لهذه البروج أحكاماً وسلطاناً على جميع المولدات .

ويظهر الشكل المنطقي للرمز في حديث العرفانيين من الصوفية عن المقدمات التي لا تنتج في الأقيسة والبراهين إلا بتكرار الحد المشترك بوصفه تعبيراً عن الفردانية ، فالنتيجة لا تصح إلا بظهور معنى الوحدانية في مرتبتين وبازدواج الواحدين تكون النتيجة ، وكذلك الشأن في البراهين ، لأن البرهان إنما يكون من مقدمتين ، وكل مقدمة من مفردين ، وإذا

---

(١) رسائل ابن عربي ط حيدرآباد ، كتاب الألف المسمى بكتاب الأحدية، ج ١ وراجع أيضاً مقالا للدكتور / محمد مصطفى حلمي بعنوان «كنوز في رموز» ضمن الكتاب التذكاري الخاص بابن عربي .

تكرر الواحد في المقدمتين ، آل التركيب المنطقي للبرهان إلى ثلاثة فضحت النتيجة .

وأما التناظر المفترض بين الواحد والألف ، فينحل إلى ما ذكره ابن عربي من أن الألف سارية في مخارج الحروف سريان الواحد في مراتب الأعداد ، وأنه أي الألف ، قيوم الحروف ، فله التنزيه بالقبلية وله الاتصال بالبعدية ، فكل شيء يتعلق بالألف ، ولا يتعلق هو بشيء ، فأشبه الواحد ، لأن وجود أعيان الأعداد يتعلق به ولا يتعلق الواحد بها ، فيظهرها ولا تظهره ، ولا يتقيد أي الواحد بمرتبة ، وإنه ليخفى عينه في جميع المراتب ، وكذلك الألف لا يتقيد بمرتبة ، ويخفى اسمه في جميع المراتب (١) .

وفيما يتعلق بالفرق بين الأحدية والواحدية ، بين الأحد والواحد ، نلاحظ أن العرفانية الصوفية ركبت هذا الرمز العددي على هيئة فروق ميتافيزيقية وهو تركيب يتخطى الظاهرة الصرفية التي تحلل البنية اللغوية وتستقصي ما يطرأ عليها من تحولات الإعلال والإبدال ، فالعرفاني لايكتفي

---

(١) انظر/كتاب الأحدية ، ج ١ وراجع أيضاً ضمن رسائل ابن عربي : كتاب الميم والواو والنون ، وفي هذا الكتاب أشار ابن عربي إلى خواص الحروف ومنازلها وبسائطها وقيمها العددية التي سبق ان تحددت في الجماتريا العبرية ، وقد أحال ابن عربي في هذه الرسالة على رسائل أخر صنفها في هذا الفن ، منها باب في «الفتح الفاسي» تحت عنوان (المبادئ والغايات بما تتضمنه حروف المعجم من العجائب والآيات) وقد ذكر ابن عربي أن الإمام جعفراً الصادق كان يقول بوضع الحروف على صور الحيوانات والاشكال ، وأن ممن أحاطوا بأسرار هذا الفن، جابر بن حيان والحكيم الترمذي ، وابن مسرة الجيلي ، ومما نبه عليه ابن عربي في كتاب «الميم والواو والنون» أن العلم بالحروف مقدم على العلم بالاسماء ، تقدم المفرد على المركب، وأن ما ينتج عن المركب لا يعرف الا بعد معرفة نتيجة المفردات التي تركبت عنه ، وهي مسألة مثار خلاف ظاهري . وراجع أيضاً لعبد الحق بن سبعين/رسالته الموسومة بيد العارف ضمن مجموع رسائله تحقيق د . عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٥ .

بأن يقال إن الأحد أصله الواحد، لأن هذا القول يقف عند رصد الاختلافات والفروق اللفظية دون أن يكون ثم تجاوز صوب تأسيس انطولوجي للمادة اللغوية .

وفي هذا السياق يحيل الأحد والواحد من حيث صياغتهما الرمزية إلى بناء أثولوجي عرفاني يتقصى الفروق الدقيقة بين تجلي الأحد وتجلي الواحد من حيث يؤولان إلى ذات واحدة في مدارج من التجلي متنوعة .

وقد اختلف العرفاء من الصوفية في إمكانية أن يتحقق الإنسان بتجلي الأحدية ، فمنعت ذلك طائفة وجوزته أخرى ، وممن ذهبوا إلى المنع ، محي الدين بن عربي إذ قرر صراحة « أن الإنسان الذي هو أكمل النسخ وأتم النشآت ، مخلوق على الوحدانية لا على الأحدية ، لأن الأحدية لها الغنى على الإطلاق ، ولأن الوحدانية لا تقوى قوة الأحدية ، فكذلك الواحد لا يناهض الأحدية ، لأن الأحدية ذاتية للذات الهوية ،... ولهذا جاء الأحد في نسب الرب ، ولم يجيء الواحد ،.... فالأحد عزيز منيع الحمى ، لم يزل في العماء ، لا يصح به تجل أبداً ، فإن حقيقته تمنع ، وهو الوجه الذي له السبحات المحرقة »[1] .

ومن الذين جوزوا تجلي الأحدية ولم يمنعوا من أن ينازل الشعور الإنساني هذه المدارج اللاهوتية ، عبد الكريم الجيلي ، إذ أشار في « لوامع البرق الموهن » إلى أربعة مدارج لاهوتية مسقطة على الشعور الإنساني هي الأحدية والفردية والواحدية والألوهية . وفيما يتعلق بتحقق العارف بمرتبة الأحد ، ذكر الجيلي أن أول ما يخاطب العارف من ذاته ، الأحدية بلسان الصرافة الذاتية ، فيرجع إلى ذات نفسه من حيث هو هو ، فيجد نفسه أحداً بالذات لأنه اعتبر نفسه من حيث هو هو ، لا باعتبار اسم له أو

---

(١) كتاب الأحدية لابن عربي ...

صفة فيه ، فيرى نفسه وجوداً محضاً صرفاً من غير اعتبار نسبة أو عدمها ، بل عين الإطلاق المحض ، وحينئذ يتحقق بصفة الأحدية ويتسمى بالأحد ، وفي التحقق بمدرج الوحدانية ، ذكر الجيلي أن الإنسان أو العارف في تنزله من الفردية إلى الواحدية ، يرى نفسه عين كل صفة ويرى كل صفة من صفاته من حيث رجوعها إلى ذاته عين الأخرى ، فكل شيء من صفاته وذاته عين الكل ، فظهرت الوحدة في الكثرة والكثرة في الوحدة جميعاً باعتبار الواحدية من ذاته في ذاته المتوحدة المتكثرة في عينها وشئونها ، وحينئذ يتحقق بصفة الواحدية ويسمى بالواحد [1] .

ويعبر تحقق العارف بمرتبة « الإنسان الأحد » عن خلو الشعور من جميع التعينات وامتلائه بالهوية والسوية الخالصتين في آن واحد ، ومعنى هذه الصرافة الخالصة أن الشعور في حال من اللاتعين إذ لا يوجد فيه ما يمكن أن يشار إليه ، كل ما هنالك عود الشعور على نفسه من حيث هويته الخالصة لا من حيث صفة أو حكم أو علاقة ، وفي هذا التجلي يعاين الشعور بوصفه ملاء وصرافة ، كما يعاين باعتباره خلواً ولا تعيناً .

وفي هذا المدرج لا يركب الشعور عيانات ، ولا يحدد جهة علاقة أو حكم ، ولا يؤسس تصورات ، مما يعني أنه في هوية وتطابق مع ذاته ، وأنه فنى عن موضوعاته وعما هو شعور به ، استغراقاً منه في ذاته باعتباره شعوراً خالصاً والشعور بهذا المعنى رابطة بين التعين الملآن واللاتعين الخاوي.

ويتنزل الوعي العرفاني من الفردية إلى الواحدية ، تنكشف لعيان الشعور العلاقة بين الذات وكيفياتها أو قل بين الوحدة والتخارج ، ولما كانت الصفات كثيرة متخارجة ، والذات أو الأنا واحدة ، كان لا بد أن

---

(١) انظر لوامع البرق الموهن للجيلي/ مخطوط بدار الكتب تحت رقم (٢) مجاميع ، ورقة ٣٤٨ .

يحدس الوعي هذه العلاقة بين الوحدة والكثرة ، وهي علاقة تحيل الذات فيها على الصفات إحالة ظهور وانكشاف ، كما تحيل الصفات على الذات إحالة الكيفيات على الكل الواحد الذي ينتظمها .

ولا يؤذن تخارج الصفات بكثرة في الذات أو تشتت ، وفي هذا المدرج يرى العرفاني وقد تحقق بالواحدية ، ذاته عين صفاته ، ويعاين سريان واحديته في تلك الصفات ، سواء كانت على هيئة فكر أو على هيئة امتداد ، وتعتبر هذه الذات الإنسانية المتجلية في صفاتها ، حدا جامعاً لسلسلة تجلياتها فهي ليست شيئاً آخر وراء صفاتها ، والصفات هي الذات الظاهرة في كيفياتها فصفات الإنسان الواحد وذاته عين الكل .

ولقد عبر الشعر الصوفي عن معنى الواحدية والوحدة والواحد والتوحيد بواسطة هذه الرموز العددية ، كما عبروا على هذا النحو الرمزي عن مراتب التوحيد من حيث تؤول إلى توحيد الذات وتوحيد الصفات وتوحيد الأفعال وأضافوا إلى هذه المراتب مانعتوه بأنه علم التوحيد وعينه وحقه ، أما علمه فبرهاني ، وأما عينه فمنه ذاتي ومنه صفاتي ومنه أفعالي ، وأما حقه فقد أشار الهروي إليه بقوله :

ما وَحّد الواحدَ منن واحد ... إذْ كُلُّ من وَحّدَهُ جاحدُ

توحيدُ من ينطقُ عن نعته ... عارِيةٌ أبْطَلَها الواحدُ

توحيدُهُ إياه توحيدُهُ ... ونَعْتُ من يَنْعتَهُ لاحدُ [1]

ومما يدخل في الرموز العددية ، قول أبي منصور الحلاج معبراً عن

---

(١) عبد الرازق الكاشاني/ الوجوه الغر لمعاني نظم الدر وهو على هامش ديوان ابن الفارض بشرحي البوريني والنابلسي ، الفصل الخامس ص ٤٢ / ٤٦ . وتشبيه أبيات « الهروي » في حق التوحيد ، قول أبي منصور الحلاج « حسب الواحد إفراد الواحد له »

تشبثه بالوحدة الخالصة المطلقة التي ترفض الاثنينية والتعدد ، وملوحاً من خلال هذا الرمز إلى رغبة أكيدة في الفناء والموت :

أأنت أم أنا هذا في الهـــين ... حاشاك حاشاك من إثبات اثنين
هُويّةٌ لك في لائيـــتي أبـــدا ... كُلِّيّ على الكُلّ تلبيسٌ بوجهين
بيني وبينـــك إنيٌّ يزاحمـــني ... فارْفَعْ بإنيّك إنيّي من البَيْنِ[1]

وقد عبر عمر بن الفارض عن التوحيد العرفاني مهيباً بشيء من الرموز العددية ، وذلك في قوله من قصيدته الموسومة بالتائية الكبرى :

فان لم يُجَوّزْ رؤية اثنين واحداً ... حِجاك ولم تَثْبُتْ لبُعْدِ تَثَبّتِ
سأجلو إشاراتٍ عليك خفيّـــةً ... بها كعبارات لديك جَلِيّـــةِ
وأثْبتُ بالبرهانِ قوليَ ضاربـــاً ... مثالَ مُحقّ والحقيقةُ عُمْدتي
فلو واحداً أمسيتَ أصبحتَ واجداً ... منازلةً ما قلتُهُ عـــن حَقيقـــةِ
ولكنْ على الشّرك الخفيّ عكفتَ لو ... عرفتَ بنفسٍ عن هوى الحق ضلت
كذا كنتُ حينا قبل أن يكشفَ الغطا ... من اللّبس لاأنفكّ عن ثنَويّةِ
فلما جَلَوتُ الغَيْنَ عني اجتَلَيتُني ... مُفيقاً ومني العَين بالعَينِ قرّتِ
وألسنةُ الأكوانِ إن كُنْتَ واعياً ... شهودٌ بتوحيدٍ بحالٍ فصيحـــةِ

ولعلنا نلاحظ أن ابن الفارض قد أحال في تفسير هذا التوحيد الوجداني على مثال حاضر حي قريب هو الإنسان ، لأنه لا يذوق معنى التوحيد

---

(١) أخبار الحلاج / نشره وعلق الحواشي عليه : ل . ماسينون ، ب. كراوس ١٩٣٦ ص ٧٥ - ٧٦ وقد وردت أبيات الحلاج في أصول كثيرة منها : هتك الأستار للنابلسي، مخطوط مصر تصوف ٢٨١ ورقة ١٣ وفاتح الابيات في شرح مثنوي لاسماعيل بن إحمد الأنقروي ط مصر ١٢٥٤ هـ ، ج ١ ص ٦١ ، وكتاب رياض العارفين لرضى قلى خان هداية ، ط طهران ١٣٠٥ / ص ٦٨ ، وذكرها عين القضاة الهمذاني في زبدة الحقائق .

العرفاني ، إلا بأن يكون هو أولاً واحداً لتحصل المشاكلة بينه وبين الواحد الأول ، وكأنهم بذلك يحلون مفارقة الواحد في الكثرة .

فالإنسان واحد بالذات ، لكنه تنبث منه قوى وصفات وتفاصيل كثيرة ، تنتظمها هذه الذات الواحدة التي ترى نفسها في عين وحدتها ، وهذا عند العرفانيين هو « الواحد » أو الإنسان الواحد الذي تحقق بمرتبة الواحدية ، فرأى ذاته عين صفاته ، ورأى كل صفة عين الأخرى من حيث رجوعها إلى الذات الواحدة .

ولقد رمز ابن الفارض في قوله :

ولو واحداً أمسيت أصبحت واجداً   منازلة ما قلته عـــن حقيقـــة

إلى أن العارف لا يقع على عين الواحدية إلا بأن يكون واحداً لتحصل المناسبة وتتم المشاكلة فيكون واحداً مع الواحد ، وذلك بأن يرى نفسه واحدة ويرى قواه وصفاته المتنوعة بمثابة تفاصيل لذاته الواحدة في نفسها المتكثرة في شئونها .

وربما فات الإنسان هذا الذوق ، لعكوفه — على حد تعبير ابن الفارض — على الشرك الخفي الذي هو توهم وجود الأشياء ووجود نفسه على الاستقلال مع أنه ما ثَمَّ غير الوجود الحق الواحد ، مما يند بالإنسان عن الوحدانية إلى الثنوية المقتضية للحجاب المانع من الكشف والتحقيق :

كذا كنت حيناً قبل أن يكشف الغطا   من اللبس لا أنفك عن ثنوية

ويعني هذا أن الشاعر نفسه : كان في مرحلة اللبس والغطاء واستحكام الحجاب عاكفاً على هذا الشرك الخفي الحائل دون التحقق بحقائق العرفان ، وكان على حد قوله ، ثنوياً أي قائلاً بأن الوجود اثنان لا واحد ، فلما ارتفع الحجاب ، وجلي الغطاء الذي يطمس بصيرة القلب ، ارتفع الريب ، وقرت العين بالعين ، وصار واحداً مع الواحد .

ولا يخفى أن ابن الفارض قد أشار إلى أن الكون شهادة فصيحة بتوحيد موجده :

وألسنة الأكوان إن كنت واعيـاً   شهـود بتوحيـد بحال فصيحة

وذلك لأن « كل موجود وجوده عين وجود آخر من حيث الحقيقة ، وغيره من حيث الاعتبار والتعين ، وإيجاد الموجودات دليل وحدة موجدها » [1].

هذا من حيث رمزية العدد ، أما رمزية الحروف فإنها تكشف في مجملها عن الكيفية التي ركبت عليها العرفانية الصوفية تصوراتها الكوزمولوجية وإننا لنتبين في هذا السياق لوحة شديدة التعقيد ، تم أول ما تم على اعتقاد عميق فيما أودع في الحروف من خصائص وقوى ذات طبيعة مؤثرة ولا يخفى أنه معتقد قديم يمت بأسباب إلى أصول الثقافة الأسطورية .

وقد ذهب ابن عربي في تعليله نشأة ما نعته العرفانيون بعلم الحرف إلى أنه العلم الذي تظهر به أعيان الكائنات ، وهو على حد ما وصفه الحكيم الترمذي ، علم الأولياء الذي انحدر إلى الصوفية على حد ما زعموا بواسطة التلقين والأخذ المباشر عن « جعفر الصادق » ٨٠ — ٦٩٩ : ١٤٨—٧٦٥ وفي هذه النسبة ما فيها من غنوصية شيعية واضحة [2].

وأما تبرير الصوفية مذهبهم في أن علم الحرف هو الذي تظهر به الأعيان ، فقد استندوا فيه إلى نص قرآني صريح يتعلق بالكلمة الإلهية « كن » وهي كلمة لا تعدو أن تكون رمزاً على الإرادة الإلهية التي تخصص القدرة كما يقول أصحاب الكلام ، وكن الإلهية لا يشترط فيها أن تكون على نحو إنساني وإنما هي مجاز يعبر عن الخالقية المتوجهة على تأسيس

---

(١) الكاشاني/ الوجوه الغر ، ج ٢ ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨

(٢) انظر / ابن عربي ، الفتوحات المكية ، السفر الثالث الباب العشرون

الأشياء في كينونتها ، وعبارة ابن عربي في هذا السياق أن الحروف إنما تظهر أعيانها ، إذا انقطع الهواء في طريق خروجه ، فلما تألفت أعيان الحروف ظهرت الحياة الحسية في المعاني ، وكذلك لما أراد الله وجود الأعيان قال لها « كن » فكان الكلام الإلهي أول شيء أدركته الأعيان [1].

ولعلنا ندرك في ضوء العرض السابق ، أن مذهب العرفاء من الصوفية المسلمين في القول بأن الحرف أصل في الإيجاد ، كان له بواكير وارهاصات لدى عرفاء اليهودية من القبالة ، إذ اعتقدوا أن « السبور » وتعني كلمة الله المنطوقة ، وأن « السفير » وتعني هذه الكلمة في وضع تدويني ، إنما يعبران عن العلاقة بين الكلمة الإلهية والخلق ، فالخلق كتابة إلهية ، وكلمة الله كتابته ، وعلمه كلمته ، وقد أفضى هذا كله بالعرفانية اليهودية إلى تشكيل ثلاثي مؤداه أن العلم والكلمة والكتابة ، شيء واحد في الذات الإلهية [2].

ولقد أكدت العرفانية الصوفية لدى المسلمين على طابع التوازي والتقابل بين الاعداد والحروف على نحو رمزي وهو طابع احتفى به الهرامسة ، وأغرقت فيه العرفانية اليهودية كما يمثلها مذهب القبالة أصدق تمثيل ، وأخذ به الغنوص الشيعي أخذاً مباشراً وأحال فيه على الجفر الذي زعموا أن الأئمة ما زالوا يتوارثونه جيلاً بعد جيل .

ومما يزيد هذا التأكيد ايضاحاً قول ابن عربي في استبطان الصيغة الالهية « كن » إنها مركبة من ثلاثة أحرف ، الكاف والواو المحذوفة والنون وكل حرف منها مركب من ثلاثة ، وبواسطة الضرب الحسابي واستخراج الجذر ، تظهر التسعة والثلاثة التي هي أول الأفراد ، فظهر بكن ، عين

---

(١) انظر / المرجع السابق : الباب العشرون من السفر الثالث .

(٢) انظر / Kurt Seligmann, p. 7, p : 234, 243.

المعدود والعدد ، ومن هنا كان أصل تركيب المقدمات من ثلاثة ، وان كانت في الظاهر من أربعة ، فإن الواحد يتكرر في المقدمتين ، فهي ثلاثة وعن الفرد وجد الكون ، والكلمات على هذا النحو صادرة عن تأليف الحروف والحروف صادرة عن الهواء ، والهواء إنما صدر عن النفس الرحماني [1] .

وإننا لنظفر في عرفانية التصوف الاسلامي ، وفي غيره من الاتجاهات الغنوصية ، بجداول لا تخلو من طابع التناظر ، وفي هذه الجداول واللوحات المرموزة ، نلاحظ التقابل بين الحروف والطبائع الأربع ، وهو تقابل لا يخلو من خصائص تنتمي الى الليتورجيا التي اختلط فيها علم الفلك بأمشاج من الثقافات الوافدة والثقافات الموروثة .

ويكشف فحص هذه اللوحات عما ألمت به الثقافة الإسلامية بشكل عام من معارف طبية ، عرفها المسلمون من خلال الطب اليوناني القديم كما يمثله أبقراط وجالينوس ، ومعارف أخرى بما ازدهر لدى اليونان من فلسفات طبيعية عنى أصحابها بالبحث عن الأوستيخيون أو العناصر والأسطقسات الأربعة ومن ثم أشربت حروف الأبجدية العربية ميلاً صميماً إلى تصور اللغة على نحو كوني ، فهي ليست بعد مجرد أداة للتفكير والحوار وتأسيس متصل مع الوجود للغير ، ولكنها كشفت لدى العرفاء عن وظيفة لا تخلو من طابع سحري يتمثل في طرد الأرواح الخبيثة وشفاء الأمراض المستعصية وجلب المنفعة والخير ، فهي من حيث هذا الجانب الوظيفي ، أداة تضم قوى سماوية وأرضية مما جعلها أداة طيعة في يد من وقف على ما تتضمن من أسرار ، حتى إنه ليهيب بها فيما يعرف بالسحر الأبيض والسحر الأسود ، وفي تصنيف أشكال متعددة من الطلاسم والتعاويذ التي تستنزل أسرار الكون .

---

(١) ابن عربي/ الفتوحات ، السفر الثالث ، الباب العشرون .

ومن هذه الجداول التي تحرص على إبراز طابع التوازي بين الحروف والطبائع ، هذا الجدول الذي نص عليه ابن عربي في الفتوحات :

حار	بارد	يابس	رطب
أ	ب	ج	د
ه	و	ز	ح
ط	ى	ك	ل
م	ن	س	ع
ف	ص	ق	ر
ش	ت	ث	خ
ذ	ض	ظ	غ

واننا لنجد فيما قدم العرفاء من الصوفية المسلمين ، تصورات رمزية للحروف ، تدور على معرفة مراتب الحروف والحركات من العالم ، وما لها من الأسماء الإلهية الحسنى ، وفي هذه التصورات المرموزة إشارات استسرارية تتناول أفلاك الحروف وطبائعها وبسائطها ، وحظوظ الحضرات الإلهية والإنسانية والجنية والملائكية في عالم الحرف .

ومما هو جدير بالتنويه في هذا السياق أن نشير الى مسألتين جوهريتين ، الأولى اعتقاد الصوفية أن لكل عالم من عوالم الحروف رسولاً من جنسهم ، وشريعة تعبدوا بها ، ولطائف وكثائف ، وأن عليهم من الخطاب الأمر فلا نهى عندهم ، وأن فيهم عامة وخاصة وخاصة الخاصة ، والثانية أنهم تصوروا الحروف على نحو ما تصوروا ما يسمى بمملكة العالم الباطن ، وقد

ذكر ابن عربي أن في عالم الحروف قطباً وإمامين وأوتاداً أربعة وأبدالاً سبعة [1] .

وفيما يتعلق بهاتين المسألتين ، نلاحظ ما أشرنا إليه من قبل ، أعني هذا الميل الشديد الذي أثر على الاتجاهات العرفانية بشكل عام والعرفانية الإسلامية كما يمثلها الصوفية والشيعة بشكل خاص ، وهو ميل إلى توسيع بعض التصورات والأفكار بحيث تخرج عما ألفه الجمهور إلى وصيد آخر ، يطلع الصوفية من خلاله على تشكل عرفاني مرموز ، يدور في مجمله على عملية ذات طابع إسقاطي ، من شأنها أن تحيل الأشياء على ما يخالف جوهرها وطبائعها ، وأن تتيح للعرفاء بضرب من الاستبطان المفضي إلى وضع مجمل من الفروض القبلية غير المبررة في كثير من الأحيان من قبل جواهر الأشياء وماهيتها ، أن يتصوروا الأشياء محسوسها ومعقولها على نحو تجسيمي يضفي طابع التشخص الموسوم بالصبغة العرفانية ، على هذه الأشياء المحسوسة والمعقولة ، بل إن هذا الميل إلى التجسيم ليتجاوز مجرد التشخيص إلى تركيب تهيمن عليه خصائص التنظيم الاجتماعي .

وإننا لنتبين هذا كله في تصورهم الحروف أمماً وأجناساً تلتزم بشرائع جاءت بها رسل من قبل هذه الحروف التي قسمها الصوفية كما قسموا العارفين والسالكين إلى مراتب تشمل العامة والخاصة وخاصة الخاصة ، والى جانب هذا التقسيم نلاحظ تصنيفاً آخر لعوالم الحروف ، تحروا فيه أن يكون على شاكلة الوظائف التي أسندوها للأفراد المهيمنين على مملكة الباطن من حيث طابعها اليوتوبي وفي معرفة ما للحروف من مراتب وحركات قال ابن عربي :

إِنَّ الحُروفَ أَئِمَّةُ الأَلفاظِ ... شَهِدَتْ بِذلكَ أَلْسُنُ الحُفَّاظِ

---

(١) انظر / الفتوحات ، ابن عربي ، السفر الأول ، ج ٧ .

دارتْ بها الأفلاكُ في ملكوتِه　　　بين النيام الخُرْس والأيْقاظِ [1]

ولقد قدمت العرفانية الصوفية للحروف لوحة شديدة التعقيد ، يسيطر عليها بشكل عام طابع كوزمولوجي نتبينه في تصنيفهم الحروف من حيث بسائطها إلى مراتب أربع ، بحيث تؤول كل مرتبة منها إلى ما يقابلها من طبيعة خاصة بها ، وينحل هذا التشكيل الرباعي في نهاية الأمر إلى التوازي المفترّض بشكل متعسف بين الحروف والطبائع الأربع والأفلاك والحضرات والعناصر والعوالم .

أما بسائط الحروف فمنها ما مرتبته سبعة أفلاك وهي (الألف والزاي واللام) وطبع هذه المرتبة السبعية الحرارة واليبوسية ما عدا الألف فانها تجمع بين الطبائع الأربع على حسب ما تجاوره من العوالم ، ومنها ما مرتبته ثمانية أفلاك وهي (ن ، ص ، ض) وحروف المرتبة حارة يابسة ، أما الحروف التي مرتبتها تسعة أفلاك فهي (العين ، والغين ، والسين ، والشين) وحروف هذه المرتبة منها ما طبعه البرودة واليبوسة (العين والغين) ومنها ما طبعه الحرارة واليبوسة (السين والشين) ، وتجمع المرتبة المنبثقة عن الأفلاك العشرة ، باقي حروف المعجم ، وحروف هذه المرتبة حارة يابسة ما عدا (الحاء والخاء) فانهما باردتان يابستان ، و(الهاء والهمزة) فإنهما باردتان رطبتان .

ويسود هذه اللوحة العرفانية الخاصة برمزية الحروف ، تربيع نلاحظه في حظوظ الحضرات من عالم الحرف ، فالمرتبة السبعية من الحروف خاصة بالحضرة الإلهية المكلفة ، والمرتبة الثمانية خاصة بحضرة الإنسان ، ويتعلق حظ الجن بالمرتبة التسعية ، أما المرتبة العشرية فإنها حظ الملائكة من عالم الحروف [2] .

---

(١) الفتوحات المكية/ السفر الأول ، الباب الثاني .

(٢) انظر/ الفتوحات ، السفر الأول ، الباب الثاني .

ونلاحظ فيما يتعلق بتصور الحروف على شاكلة العالم الباطن ، التصنيف الرباعي الذي يحكم هذه اللوحة العرفانية ، فالألف قطب الحروف ومقامه الحياة والقيومية ، وتنحل الحروف إليه وتتركب منه ولا ينحل هو إليها شأنه في ذلك شأن الواحد الذي تفتقر إليه الأعداد وهو غني عنها ، والإمامان هما الواو والياء المعتلتان ، والأوتاد الأربعة هم الألف والواو والياء والنون أما الأبدال السبعة فإنهم الألف والواو والياء والنون والتاء والكاف والهاء من الضمائر [1]

ولقد توسع الصوفية في مذهبهم الرمزي الذي استبطنوا في ضوئه ما تضمنه الحروف من دلالات ، ومما يؤيد ما نذهب إليه ، تحليلهم للفظ الجلالة (الله) ، وفي تأويل الحروف التي يتركب منها هذا اللفظ ، أشار عبد الكريم الجيلي إلى أنه خماسي لثبوت الألف التي قبل الهاء لفظاً وإن سقطت خطا ، لأن اللفظ حاكم على الخط .

والألف الأولى من هذا اللفظ رمز على الأحدية التي هلكت فيها الكثرة ، ولما كانت الأحدية أول تجليات الذات في نفسه لنفسه بنفسه ، كان الألف في أول هذا الاسم منفرداً بحيث لا يتعلق به شيء من الحروف وهذا تنبيه على الأحدية التي ليس للأوصاف الحقية ولا للنعوت الخلقية فيها ظهور فهي أحدية محضة ، اندحض فيها الأسماء والصفات والأفعال والتأثيرات والمخلوقات .

وبعد أن تكلم الجيلي على بسائط الألف التي هي إشارة إلى الأحدية ، ذكر أن اللام الأولى عبارة عن الجلال ، ولهذا جاورت الألف لأن الجلال أعلى تجليات الذات ، والحرف الثالث من هذا الاسم اللام الثانية التي هي رمز على الجمال المطلق الساري في مظاهر الحق .

---

(١) انظر / الفتوحات ، الجزء السابع من السفر الأول .

أما الحرف الرابع من هذا الاسم فهو الألف الساقط في الكتابة ، وهو ألف الكمال المستوعب الذي لا نهاية له ولا غاية. وإلى عدم غايته الإشارة بسقوطه في الخط ، لأن الساقط لا تدرك له عين ولا أثر ، والحرف الخامس هو الهاء ، وهي عند العرفانيين رمز وإشارة إلى هوية الحق الذي هو عين الإنسان ، وقد ربطت العرفانية الصوفية بين الهاء والشكل الدائري ورتبت على هذا الربط كون الإنسان في عالم المثال كالدائرة التي أشار إليها الهاء وأن الأمر في الإنسان دوري بين أنه مخلوق له ذل العبودية والعجز وبين أنه على صورة الرحمن فله العز والكمال [1] .

وكما بسط العرفاء من الصوفية الحديث عن رمزية الحروف نثراً ، صاغوا هذه الرموز العرفانية شعراً ، ومن ذلك الشعر قول ابن عربي في الألف :

ألفَ الذّاتِ تنزّهتِ فَهَلْ   لكِ في الأكوانِ عَيْنٌ ومَحَلْ ؟
قال لا غير التفانيّ . فأنـا   حرف تأبيدٍ تضَمّنْتُ الأزَلْ
فأنا العبدُ الضعيفُ المُجْتَبى   وأنا من عزّ سُلطاني وَجِلْ

وقوله في الهمزة :

همْزَةٌ تقْطَعُ وقتاً وتَصِلْ   كلّ ما جاوَرَها من مُنْفَصِلْ
فهي الدهرَ عظيمٌ قدرُها   جَلّ أن يَحْضُرَهُ ضَرْبُ المثَلْ

(١) عبد الكريم الجيلي / الانسان الكامل ط ١٣٨٣ / ١٩٦٣ ، ج ١ ص ١٧ ، ١٨ ، ١٩ وراجع أيضاً / كتاب « الجلالة » لابن عربي ضمن مجموع رسائله ط حيدرآباد ج ١ وانظر اللمع للسراج حيث ذهب إلى أن لفظ الجلالة هو اسم الله الأعظم ، وذلك أنه إذا ذهب عنه الألف يبقى لله وان ذهب عنه اللام يبقى له ، فلم تذهب الاشارة ، وان ذهب عنه اللام الآخر يبقي هاء ، وجميع الأسرار في الهاء لأن معناه هو . اللمع ص ١٢٥ .

وقوله في الهاء :

هاءُ الهويّةِ كمْ تشير لكُلّ ذي إنّيةٍ خَفَيتْ له في الظاهرِ
هلا محقتِ وجود رسملكِ عندما تبدو لأوّله عيونُ الآخرِ ؟

ومن ذلك قوله في العين :

عَينُ العيونِ حقيقةُ الايجادِ فانظرْ إليه بمنْزِلِ الأشْهادِ
تُبْصرْه ينظرُ نحوَ مُوجد ذاتهِ نظرَ السَّقيم محاسنَ العُوّادِ

وقوله في الحاء المهملة :

حاءُ الحواميم سرّ اللهِ في السورِ أخفى حقيقتَهُ عن رُؤْيةِ البَشَرِ
فإن ترحلْتَ عن كونٍ وعن شبَحٍ فارْحلْ إلى عالمِ الأرواحِ والصور

وقوله في الباء :

الباءَ للعارفِ الشبلي مُعْتَبرٌ وفي نُقَيْطتها للقلب مُدّكرُ
سرّ العبوديةِ العلياءِ مازجَها لذاك نابَ منابَ الحقّ فاعتَبرُوا[1]

ولا يخفى أن ابن عربي ، أشرب حروف الأبجدية العربية في هذه الأشعار إشارات ورموزاً مصطبغة بطابع عرفاني متسق تمام الاتساق مع المنهج العام الذي اتبعه الصوفية في فهم الحروف وتأويلها ، وقد حدثنا ابن عربي في هذه الأبيات متبعاً الترتيب الأبجدي للعربية من حيث ورثه العرفاء المسلمون وألموا به من مصادر قديمة ، حدثنا عن الألف بوصفها رمزاً على

(١) الفتوحات / الجزء الخامس من السفر الأول
وفيما يتعلق بقول ابن عربي : الباء للعارف الشبلي معتبر ، راجع ، اللمع لأبي نصر السراج والطبقات الكبرى للشعراني والرسالة لأبي القاسم القشيري ففي هذه المراجع وغيرها نص منسوب للشبلي ٣٣٤ هـ/ ٩٤٥ م وهو قوله : أنا نقطة الباء ، أي بالله قامت الأشياء لا بذواتها .

الذات الالهية في تنزهها وتعاليها ، وإشارة إلى أنها موصوفة بالأزلية والأبدية ، فلا مفتتح لوجودها ، ولا غاية تنتهي إليها .

أما الهمزة فتبدو في سياق نحوي يؤول إلى الوصل والفصل ، بيد أن هذا السياق النحوي يبدو متعالياً صوب ما يفترضه العرفاء من معان ذوقية .

وهكذا يمكن أن نتتبع في الأشعار التي سقناها ، الحروف من حيث هي تلويحات ورموز عرفانية ، فالهاء للهوية ، والحاء للحواميم التي بدئت بها بعض السور ، والباء رمز على الاستخلاف ونيابة الانسان في عبوديته الخالصة مناب الحق ، كما أنها على حد عبارة الشبلي ، إشارة إلى القيومية التي تعينت بها الأشياء *

وقد تكلم ابن عربي عن رمزية الباء محيلاً إلى عبارة الشبلي « أنا النقطة التي تحت الباء » فقال بالباء ظهر الوجود ، وبالنقطة تميز العابد من المعبود ، ومما أثر عن أبي مدين التلمساني قوله ، ما رأيت شيئاً إلا ورأيت الباء عليه مكتوبة .

فالباء المصاحبة للموجودات هي من حضرة الحق في مقام الجمع والوجود : أي بي « بالباء » قام كل شيء وظهر ، وهي أيضاً من عالم الشهادة ، وفي سياق الفرق بين رمزية الباء ورمزية الألف ، ذكر ابن عربي أن الباء بدل من همزة الوصل التي هي رمز على القدرة الأزلية ،

---

* انظر في تحقيق هذا القول L. Massignon, Recueil des inedits consernants l'histoire de la mystique en pays d'Islam, Paris 1929, P. 78.

وراجع أيضاً/كتاب الباء لابن عربي مخطوط دار الكتب الوطنية في باريس ١٣٣٩ ، ولطايف الاعلام ، مخطوط جامعة استنبول ٢٣٥٥ ٢٤ ب ، وينسب بعض الدارسين هذا القول إلى الامام علي بقصد الاخبار عن حقيقة الانسان الكامل من حيث هو أصدق دليل على الله/ الفتوحات ، السفر الثاني ، انظر تثبيت نقول الصوفية ص ٥٢٥ .

وأن الألف تعطى الذات ، بينما تعطى الباء الصفة ، ولذا كانت الباء لعين الايجاد أحق من الألف بالنقطة التي تحتها ، وعلى هذا الحد من التأويل الرمزي العرفاني ، تؤخذ كل مسألة في هذا الباب [٣] .

ومما يتمم مبحث رمزية الحروف تناول الصوفية للضمائر في سياق يتجاوز الدلالة الوضعية عند النحاة إلى تأسيس هذه الضمائر على نحو أنطولوجي يستمد دلالته من الشعور الديني المشبوب وهو يمارس تجربة العرفان .

وقد عبر ابن الفارض في التائية الكبرى عن هذه الرمزية العرفانية بقوله :

فقد رفعت تاء المخاطب بيننا   وفي رفعها عن فرقة الفرق رفعتي

ويبدو ارتفاع « تاء المخاطب » بين الشاعر والله ، تعبيراً شعرياً مرموزاً عن مدرج الاتحاد كما يفهمه الصوفية بوصفه شهود الوجود من حيث واحديته وإطلاقه ومن حيث قيام الأشياء به لا بذواتها ، وهذا ما ينعته العرفاء بالجمع الذي هو شهود الوحدة الخالصة على التحقيق .

وينبيء ارتفاع هذه التاء بما يميز التصوف من حيث هو عرفانية قائمة على الذوق ومنازلة الأحوال والمقامات ، والانتهاء إلى الوجدان المتبصر ، فبينما تتمايز دلالات الضمائر في الاستعمال اللغوي المعتاد ، بوصفها أدوات تعرف ، تتمايز في الاتجاه العرفاني باعتبارها كشفاً عن مستويات الشعور وهو يؤسس شهادته على التوحيد بواسطة الاستثناء المسبوق بالنفي . . .

---

(١) انظر / الفتوحات ، السفر الثاني ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ ، وهذا كله وارد في الباب الخامس من السفر الثاني ، وهو الباب الخاص بمعرفة أسرار بسم الله الرحمن الرحيم وأسرار الفاتحة من طريق التأويل الرمزي العرفاني .

وكما تشير الضمائر من ناحية الدلالة الوضعية إلى « الهو » و« الأنت » و« الأنا » ، تلوح عند الصوفية إلى المدارج التي يتجاوزها الشعور العرفاني عندما يقيم شهادته على الوحدة ، معلناً عن الأنا الالهي الذي يلاشي الأنا الإنساني ، أو عن الأنا الإنساني اللابس بالتجلي الأنا الالهي .

وتبدأ هذه المدارج في العرفانية الصوفية وفي رموز المذهب الاشراقي بتوحيد الهو « لا هو إلا هو » واذا أهبنا بعرفانية الإشراق كما صاغها السهروردي المقتول (٥٨٧ هـ ١١٩٠ م)، أفضى هذا إلى تبين تركيب خماسي للمدارج ، الاول للعامة من المسلمين إذ يقررون الوحدانية وينفون الشرك بقولهم « لا إله إلا الله » .

وأما توحيد الهوية ، وهو يمثل المرحلة الثانية ، فيعني أن كل الغيرية تنحل في الله ، وعلى هذا النحو يبدو كل آخر هو الله ، لكن يبدو للشعور في تجاوزه الثاني أن الهوية تشعر بغائب ، فهوية الإله على حد ما يتصورها العرفاء ، إنما تعادل صفة الكمال اللامتناهي ، فهويته بالنظر إلى الصور التي يتجلى بها وفيها وهي لا تستوفي إذ لا حد لظهوره وتعيناته .

ويتم للشعور في المدرج الثاني توحيد الحضور على هيئة « الأنت » وعندئذ يعلن العارف هذا التوحيد بقوله « لا أنت إلا أنت » وفي هذا الاتحاد الثالث يدنو العارف من الله ، فتحل فيه كل العلاقات الشخصية للمخاطب .

بيد أن هذا المدرج يشعر بالفرق لاقتضائه « أنا » يشهد على وحدة « الأنت » وهذا ما يفضي بالعارف إلى التجاوز الرابع ، وإذا استعرنا من الجيلي لغته ، قلنا معـــه ، فإن كنت أنت هو فما أنت أنت ولكن هو هو ، وإن كان هو أنت ، فما هو هو ولكن أنت أنت .

وفي هذه الوثبة يسقط الشعور تاء المخاطبة ليرسي توحيد الأنا ويتخطى إنه أنت إلى إنه أنا وثمة يختفي نفس الأنا في حضور الذات الالهية فتكون الشهادة « لا أنا إلا أنا » .

وليس هذا المدرج نهاية الاتحاد كما يعاينه الوجدان الإشراقي إذ تنكشف مرحلة خامسة لا تؤذن بتعبير ، وعندها ينغمر العارف في الكينونة الالهية الشاملة بحيث لا تغنيه عبارة ولا تسعفه إشارة [1] .

وقد عبر ابن عربي في كتاب « الياء » عن رمزية الحروف التي تتركب منها الضمائر ، وهو تعبير أخذ شكل الحوار والمناجاة المثقلة بالرموز العرفانية المستسرة . وفي هذا السياق قال ابن عربي في مقدمة كتاب الياء :

إن النهى . معقولة بنفوسها وكذا النفوس بهو وهي عقلت وها
فإذا دعاها السر في غسق الدجى ليحلها بالعين من عقد اللها
قالت أنا محبوسة بدعائكم ما بين مبدأ جودكم والمنتهى

ومن النبذ التي أوردها ابن عربي في شكل مناجيات ، قوله في « الهو » :

« يا هو ، لما غيبتنا عناصرنا منا ، طمعنا من حيث غيبنا ، فيما غاب عنا منك ، فنادانا الهو ، قف على ما غاب منك عنك ، تعاين ما غاب عنك منا ، فطلبنا التأييد فأيدت ، وطلبنا الإمداد فأمددت ، وطلبنا المعرفة بالدخول إلى ذلك فعرفت ، فنهضنا في بحر لا ساحل له في الفلك المحمدي اليثربي ، فتعجبت حيتان البحر ودوابه منا حيث رفعنا شراعنا ، .... فنكصنا على

(١) انظر رسالتي للماجستير : الخصائص الفنية والخصائص الصوفية في شعر ابن الفارض ص ١٣١ ، ١٣٢ وراجع أيضاً : الانسان الكامل للجيلي/ج ١ ص ٥٨ ، ٥٩ وكشف الوجوه الغر للكاشاني ج ١ ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ وانظر في هذا السياق الكتاب التذكاري شهاب الدين السهروردي في الذكرى المئوية الثامنة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٣٩٤ – ١٩٧٤ ، وراجع فيه على الأخص مقالا للأب/ جومس نوجالس تحت عنوان السهروردي ودوره في الميدان الفلسفي ، ص ١٢٥ وفيما يتعلق بالترتيب العرفاني لمستويات التوحيد ومدارج الاتحاد عند السهروردي ، انظر رسالته/ صفير سيمرغ ، مخطوط في في المكتبة الوطنية بطهران تحت رقم ١٧٥٨ .

أعقابنا للساحل ، ...... فكان إدبارنا كإقبالنا نطلب ما لا أمد له ولا أبد ، فطلبنا الإقالة فاذا بالهو ينادي : يا عبادي طلبتم مني مقاماً لا يراني فيه غيري ، كنت في العمى ولا شيء معي وأنا كما كنت لا شيء معي ، ...... وهذا البحر الذي أنت فيه هو العمى فإن قطعت عماك وصلت إلى عماي ، وعماك لا تقطعه أبداً ولا تصل إلى ، .. فأنت في عماك ليس معك شيء ، وهذا العمى هو « الهو » الذي لك ، فإن الصورة اقتضت لك ما أنت فيه ، فقلتُ : يا هو الهو ما أصنع في الهو ؟ قال : غرق نفسك فيه ، فرميت نفسي ..... فغرقت فاسترحت فأنا فيه لا أبرح فما أنا في الوجود غيري واسترحت من هم الطلب [1].

ومن ذلك قوله في مناجاة « الأنا »

ناديت يا أنا فلم أسمع إجابة فخفت من الطرد ، فقلت يا أنا لم لا تجيبني ؟ فقال .... لو دعوتني أجبتك وإنما دعوت أنانيتك ، فأجب نفسك عنك ، فقلت : يا أنا إنما قلت أنا من حيث إن أنا في أنا ، أنا ، كما أن الواحد في الواحد هو الواحد ، قال : صدقت فأجب نفسك عني ولا تطلب مني الإجابة ، فقل لأنانيتك تجيبك ، .... فلا تدعني بأنا فإن الدعاء به هموس ، إذ الدعاء يؤذن بالكثرة ، والأنا يؤذن بجمع الجمع والأحدية » [2].

وقال ابن عربي في مناجاة الأن :

« ..... قلت يا أني علمني ، قال : لك أن حقيقة ، ولى أن حقيقة ، غير أن أنك لا يثبت عند أني ، كما لا تعلم أني عند ظهور أنك ، فلا نجتمع في ظهور الآنيتين أبداً ، فاذا كنت في أنك ، فأنا معك بحكم الإمداد ، واذا كنت فيك بأني وأذهبت أنك ، ظهر عنك ما يظهر عني ، ....

(١) رسائل ابن عربي/كتاب الياء ، ج ١ ، ص ١٢ ، ١٣ .
(٢) مجموع رسائل ابن عربي/كتاب لأحدية ، ص ١٣ ، ١٤ .

« فإذا أردت أني ، فلا تبق لإنيتك عيناً فيك ، فمقامي مع الكيان محال »[1] .

ولا يخفى أن ابن عربي قد عبر في هذه المناجيات عن آفاق وتجليات يعاينها الشعور العرفاني ، مهيباً في تعبيره بأساليب مستوحاة من الرمزية العرفانية في تناولها الألفاظ والحروف بوصفها منطوية على إشارات لا يعرفها إلا الالهيون من الحكماء والعرفاء .

ومن الحق القول بأن نثره في هذه المناجيات التي سقنا منها نبذاً ، موغل في الغموض الناجم عن الاستسرار ، بيد أنه على الرغم من الغموض والتجريد الرمزي ، يكشف عن العرفانية الصوفية في تناول اللغة باعتبارها ظاهرة من ظواهر التعبير الانساني .

وليست اللغة في أنساق التعبير العرفاني مجرد أداة للفهم والإيصال أو بناء يضم كثرة من العلاقات المتشابكة ، أو نظام تعبيري تحكمه قواعد مخصوصة ، فهي إلى هذا كله ظاهرة تبدي نفسها فيما يسمى بمستويات التعبير التي تناظر من وجهة الحياة الروحية ، مستويات الشعور العرفاني ، وهذه أخص خصائص اللغة في العرفانية الصوفية ، أعني الإحالة والتناظر بين مستويات التعبير ومستويات الشعور ، ولعلنا نلاحظ هذا التضايف ، في انتقال الشعور العرفاني من الهو إلى الأنا إلى الأن في شكل مناجيات ، يتناظر فيها مستوى الشعور ومستوى التعبير اللغوي .

وينبيء مستوى الشعور بالهويـة عن العـلو في وضع غيب مطلق يرادف ما عبر عنه الحديث بالعماء ، وتدل اللغة الحوارية التي أدارها ابن عربي بينه وبين « الهو الإلهي » على أن العارف قد يطمح إلى أن يعاين العلو في هويته على الرغم من تشبثه بالمظهر المادي من وجوده الشخصي متمثلاً في نشأته العنصرية الكثيفة .

---

(١) المرجع السابق / ج ١ ، ص ١٤ .

ويظهر في هذه المناجاة تقابل عرفاني بين غيبين أو هويتين ، هوية إنسانية وهوية إلهية ، وهذا ما أشار إليه بقوله : قف على ما غاب منك عنك تعاين ما غاب عنك منا .

وفيما يتعلق بفكرة العماء ، نلاحظ هذا التشابه الذي ينم عليه بقوله : فإن قطعت عماك وصلت إلى عماي . ويهدينا هذا كله إلى تصور عرفاني قائم على مقولة التعليق التي من لوازمها ، أن يتوقف تحقق الأمر المطلوب (معاينة الهوية الإلهية) على تحقق لازمه في صورة شرط جوهري (معاينة العماء أو الهوية الإنسانية أولاً) .

ويئول ما ذكرنا إلى مقولة العرفاء من الصوفية ، وهي التي ذهبوا فيها مذهباً مؤداه أن من عرف نفسه عرف ربه ، فعرفان الربوبية من حيث عماؤها وهويتها وغيبتها ، مشروط بمعرفة الهوية الإنسانية ، ويفضي هذا التركيب العرفاني إلى تبين ديالكتيك معرفي يبدأ من انكشاف الهو الانساني وينتهي إلى معرفة الهو الإلهي .

وقد انتهى ابن عربي في مناجاته تلك إلى أن العارف لا يقطع عماؤه ولا يقف على هويته ، وبدهي أن يترتب على انتفاء اللازم انتفاء ملزومه ولما انتفى الملزوم لم يبق للعارف إلا أن يغرق نفسه في الهوية الالهية ويرادف هذا التعبير رمزياً الاحالة على مدرج الفناء ، إذ فيه تسكن نفس العارف وتنسلخ من هم الطلب .

وفي مناجاة « الأنا » نتبين تركيباً ثنائياً يشير إلى الأنائية الإنسانية والأنائية الإلهية ، وقد عول ابن عربي في هذه المناجاة على رمز لغوي وآخر عددي ، وينحل هذان الرمزان إلى ما ينعته الصوفية بمقام الجمع والوحدة ومقام الفرق والكثرة .

وإذ يلقى العارف السمع إلى لغة العلو المرموزة ، يدرك أنه في قوله

« يا أنا » إنما يدعو أناه الإنساني وإلى هذا الحوار الاستبطاني أشار ابن عربي بقوله على لسان الأنا الالهي : لو دعوتني أجبتك وانما دعوت أنانيتك فأجب نفسك عنك .

ويشعر رد ابن عربي أنه أهاب بالتقابل بين الرمز الحرفي والرمز العددي ، فأنا في أنا يساوي أنا ، كما أن الواحد في الواحد هو الواحد .

ولعله خلص في هذه المناجاة إلى أمرين ، الأول ألا يطلب الإجابة إلا من أناه ما دام في مقام الدعاء والطلب والثاني ألا يهيب بالأنا إذا كان في مدرج الدعاء ، لأنه مقام يفضي إلى شهود الكثرة ، بينما يؤذن الأنا الإلهي إذا ما تحقق به شعور العارف ، بالجمع والوحدة الخالصة .

وتبدو مناجاة « الأن» تلخيصاً لكل هذه المعارف والأذواق ، وإيضاحاً للعرفانية الصوفية القائمة على ثنائية الوجود ، وهي ثنائية لا يتأتى للعارف مع ثبوتها ، أن يجني ثمرة الاتحاد وكمال المعرفة ، ومن البداهة أن الاتحاد الصوفي ، يلاشي الأن الإنساني من حيث جزئيته وفرديته وإمكانه العرضي في الكينونة الشاملة والأن الإلهي ، وهذا ما رمز عليه بقوله : فلا تبق لأنك عيناً فيك فمقامي مع الكيان محال .

ويذكر هذا الذي عبر عنه ابن عربي في حوار عرفاني مرموز بقولة الجنيد ، إن الحادث إذا قورن بالقديم ، تلاشى الحادث وبقي القديم كما يذكر بما أنشد الحلاج :

بيني وبينك إني ينازعني فارفع بإنيك إني من البين

وهكذا يتبين لنا في ضوء ما عرضنا ، أن الرموز الحرفية والعددية في تراث الشعر الصوفي ونثره ، قد انتهت الى ما نسميه بتأسيس الحروف والأعداد على نحو من أنحاء الأنطولوجيا العرفانية التي تعول على معرفة أسرار الربوبية وإيضاح مضامين الشعور في علاقته بنفسه وبالمتعالي ، وقد تم هذا

كله بواسطة جملة من الحدوس والفروض المبررة من قبل العرفانية وحدها .

والحق أن ما ألممنا به من تراث فني في سياق هذه الرموز ، قد خلا مما ينبغي أن يهيب به الشعر من تركيب استعاري أساسه الخيال الذي يبني الصور من مواد العالم المحسوس ، ويهبنا إياها على نحو إستطيقي نعيد بواسطته تركيب الأشياء .

ويفضي هذا الزعم إلى أن هذه الرموز لا تتضمن التوازن المنشود بين الفكرة المجردة والصورة المحسة ، ولا تحقق العلاقة المنسجمة بين المجرد والمتشخص ، ولا تؤسس ما أسماه هربرت ريد Herbert Read وحدة الفكر والشعور ، وهي الوحدة التي يتلاشى بتحققها ازدواجية الفكر والإحساس الشعري ، ويتأتى معها انصهار الفكر في وهج العاطفة وامتزاجه بالأبنية الاستعارية التي تتحرك من خلالها الرموز .

وإننا لنجد أنفسنا ونحن بصدد هذا اللون من الشعر ، في فراغ خيالي وعاطفي ، فالتجريد الميتافيزيقي والتصورات الأثولوجية في طابعها العرفاني ، تغلب على ما ينبغي أن يتشبث به الشعر من عاطفة وخيال .

وليست هذه الرموز بالتي تعادل ما بسطنا من قبل متعلقاً برمز المرأة ورمز الطبيعة ورمز الخمر ، إذ لاحظنا في هذه الرموز ، كيف أمكن أن تشرب المعاني والأفكار المجاز الشعري الذي يحفل بالصورة الموحية والاستعارة المشخصة والخيال الابداعي .

أما رموز الأعداد ورموز الحروف فإنها ليست من الشعر في شيء فهي تخلو من القيمة الفنية لجنوحها إلى التجريد الخالص والتصورات التي تجمع بين علم الأثولوجيا والتأمل الميتافيزيقي وأخلاط أخرى من العلم القديم كما عبرت عنه المذاهب العرفانية المستورة .

ولا يعني ما نقول أن تراث الصوفية في هذا السياق منعدم القيمة تماماً ،

فإنه وإن عرى من القيمة الاستطيقية ، لعدم قدرته على تحقيق الوحدة المنشودة بين نسق الفكر ونسق العواطف ، وهي وحدة أساسية في كل شعر ميتافيزيقي ، فقد حقق لنا مجالاً آخر لرؤية مختلفة ألممنا من خلالها بأبعاد الثقافة الإسلامية متمثلة في عرفانية التصوف الإسلامي الذي جعل يستمد مكوناته في أدوار متأخرة ، من ينابيع الثقافة العالمية .

الفَصْلُ الثَانِي

الرموز المسيحية

١ ـ مقدمة

٢ ـ موقف العرفانية الصوفية من اللاهوت المسيحي .

٣ ـ الرموز المسيحية في الشعر الصوفي .

١ ـ مقدمـة

تهافت الزعم بأن العصر الجاهلي كان عصر أمية وجهالة وانحطاط ثقافي وذلك لأن فحص تاريخ الثقافة ومظاهرها في ذلك العصر ، أثبت عكس هذا الزعم ، إذ كيف يتأتى هذا الوصف ، ونحن نجد أن العرب في جاهليتهم ، كانوا على صلة وثيقة بحضارتين كبيرتين ، حضارة الفرس الذين كانوا يؤلهون النار ويؤمنون متبعين الزردشتية والمانوية ، بتركيب الوجود على نحو ثنائي يتمثل في صراع أهورا مزدا وأهرمن إلهي النور والظلام من حيث يقابلان عنصري الخير والشر في الوجود ، وحضارة الروم التي امتزجت فيها عناصر وثنية بما تسرب إلى الرومان من اللاهوت المسيحي . ولقد قويت هذه الصلة بدخول قبيلتي الغساسنة في الشام والمناذرة في الحيرة في أحلاف مع هاتين الدولتين لأسباب تتعلق بكسب الولاء العربي واستتباب الأمن وتأمين النشاط التجاري .

ويؤكد التبادل التجاري بين العرب والأمم المجاورة على أن قطان الجزيرة ألموا بواسطة تلكم الرحلات التجارية التي كانت موزعة بين الشتاء والصيف ، كما أخبر القرآن ، بشيء غير قليل من حضارات الأمم المتقدمة ومدنياتها . ولا نغالي إذا قلنا إن العرب على الرغم من وثنيتهم ، كانوا على علم بهذه الأديان وإن لم يكن لها تأثير ملحوظ في حياتهم الروحية ، اللهم إلا إذا استثنينا نفراً قليلاً من الذين تهودوا أو تنصروا أو تحنفوا ، ومن

حنفاء الجاهلية ، ورقة بن نوفل ، بيد أنه استحكم في النصرانية وزيد بن عمر بن نفيل ، وعثمان بن الحويرث ، الذي قدم على ملك الروم فتنصر ، وعبيدالله بن جحش ، وقد أسلم ثم هاجر إلى الحبشة موئل المسيحية فتنصر وفارق الاسلام [1] .

ولقد كانت اليهودية منتشرة في اليمن والحجاز ، ودخل في دينهم من ملوك اليمن ذو نواس لخوفه من انتشار النصرانية في بلاده ، مما هيأ لنصارى الحبشة سبل الانتقام فهدموا دولة ذي نواس واستقروا في اليمن حتى أجلوا عنها بمساعدة الفرس لأهل اليمن :

وقد كان اليهود منتشرين في يثرب وخيبر ووادي القرى وتيماء ، وكانوا مهرة في مزاولة المهن اليدوية كالزراعة والحدادة والصياغة وصناعة السلاح ونسج الأقمشة ، ولا يخفى أن هذه المهن هيأت لهم أسباب النجاح الاقتصادي والسيطرة على رؤس الأموال ، وظلوا على هذه الحال يقاومون الإسلام ويؤلبون القبائل ويحنثون بالعهود والمواثيق حتى أجلاهم معظمهم عمر فخرج جمهورهم من الجزيرة .

أما النصرانية فكانت متغلغلة في اليمن وشمال الجزيرة الغربي والشرقي وكان قياصرة الروم يشجعون البعثات التبشيرية ، ليفرضوا نفوذهم وليحولوا ما تحمله قوافل التجارة إليهم .

ويبدو أن نجران كانت أهم معقل للنصرانية في العصر الجاهلي وقد انتشرت في عصر ذي نواس وزاد انتشارها بعد أن دخلها الأحباش بقيادة

---

(١) انظر/ سيرة ابن هشام/ تحقيق مصطفى السقا وابراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي/ ط الحلبي ١٣٥٥/ ١٩٣٦ ، وراجع لجواد علي/ تاريخ العرب قبل الاسلام ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ١٣٧٢/ ١٩٥٣ وانظر فيما يتعلق بوثنيةالعصر الجاهلي/ الأصنام لابن الكلبي ، تحقيق احمد زكي ، القاهرة دار الكتب الطبعة الثانية ١٩٢٤ .

أبرهة الذي عني ببناء الكنائس واهتم بزينتها وزخرفتها ، ومن أشهرها كنيسة « القليس » في صنعاء ، ويقال إنه نقشها بالذهب والفضة والفسيفساء وألوان الأصباغ وصنوف الجواهر ، ونقل إليها آلات البناء من الرخام المجزع والحجارة المنقوشة بالذهب ، ونصب فيها صلباناً مذهبة ومفضضة ، ومنابر من العاج والأبنوس .

وأما عرب الشام فقد اعتنق أغلبهم النصرانية كالغساسنة وقبائل عاملة وجذام وكلب وقضاعة وكان أولئك على المذهب اليعقوبي أو المنوفيستي ، وهو القائل بأقنوم واحد للمسيح ، وانتشرت النصرانية حتى دخل فيها بعض قبائل العراق كتغلب واياد وبكر ، وكان نصارى الحيرة من العباديين يتبعون المذهب النسطوري نسبة إلى نسطوزيوس ، وهو المذهب القائل بأقنومي اللاهوت والناسوت ، وقد زعم بعض الدارسين ومنهم أوليرى أن الرقيق الحبشي الذي زخرت به مكة كان نصرانياً ، ولا يخفى أن طائفة من شعراء الجاهلية كانوا يذكرون في شعرهم الرهبان ومصابيحهم الواهنة ، والدمى التي تزين بها الكنائس ، والمحاريب المذهبة المصنوعة من المرمر ، وأصداء النواقيس والأعياد الدينية كعيد الشعانين الذي أسماه النابغة السباسب وفيه يقول :

رقاق النعال طيب حجزاتهم   يحيون بالريحان يوم السباسب

وعيد الفصح الذي قال في وصفه أوس بن حجر :

عليه كمصباح العزيز يشبه   لفصح ويحشوه الذبال المفتلا

وهكذا كان للنصرانية تأثير على بعض شعراء العصر الجاهلي ، وكان من آثارها ظهور طائفة المتحنفين ، وتسرب بعض التصورات الدينية إلى الوثنية الجاهلية . وقد ظل النصارى يمارسون طقوسهم الدينية بعد أن ظهر الإسلام وانتشر ودخل الناس فيه أفواجاً ، وقد وقف الاسلام منهم موقفاً

فيه كثير من اللين والتسامح ، يدل على ذلك قول القرآن : « لتجدن أشد الناس عداوة للذين آمنوا اليهود والذين أشركوا . ولتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا إنا نصارى . ذلك بأن منهم قسيسين ورهبانا وأنهم لا يستكبرون « المائدة ٨٢ » .

وجعل القرآن يجادلهم في مذهبهم اللاهوتي ويفند دعواهم الحلولية وعقيدتهم في الأقانيم الثلاثة وفي القول ببنوة المسيح لله . وتذهب كتب التفسير والسير إلى أن وفد نجران الذي وفد على الرسول عليه السلام ، وكان من بين شخصياته ، العاقب والسيد وهما الرئيسان السياسيان ، والأسقف أبو حارثة بن علقمة ، قد رضي بالجزية بعد أن امتنع النصارى عن المباهلة عندما دعاهم الرسول إليها ، وفي هذه الواقعة التي نسج الشيعة حولها من بعد كثيراً من الأقاويل ، يقول القرآن : « فمن حاجك فيه من بعد ما جاءك من العلم فقل تعالوا ندع أبناءنا وأبناءكم ونساءنا ونساءكم وأنفسنا وأنفسكم ثم نبتهل فنجعل لعنة الله على الكاذبين «آل عمران ٦١ [(١)] .

ننتقل مما سبق عرضه إلى بسط قضيتين جوهريتين ، تتعلق الأولى منهما بالتعرف على الدور الثقافي الذي اضطلع به بعض النصارى ، في إثراء الثقافة الإسلامية عن طريق النقل والترجمة التي كانت تتفهم النصوص حيناً ، وتخطيء في فهمها حيناً آخر ، مما أدى إلى وجود ضرب من الخلط واللبس في الترجمة ، فكانت النصوص تنسب إلى غير أصحابها وذويها ، مما دعا إلى شيء من التزيد والوضع والانتحال .

---

(١) انظر/ د . شوقي ضيف ، العصر الجاهلي دار المعارف ، الطبعة الرابعة ص ٩٧ : ١٠٣ وراجع أيضاً في هذا السياق : تاريخ العرب قبل الاسلام لجواد علي ، والنصرانية وآدابها ، للأب لويس شيخو ، بدون تاريخ وانظر فيما يتعلق بواقعه المباهلة ، المقال القيم الذي كتبه ماسينيون وترجمه د . عبد الرحمن بدوي في كتاب « شخصيات قلقة في الإسلام » الطبعة الثانية/ ١٩٦٤ .

وتتصل القضية الثانية بما أثارته العقيدة المسيحية في الأوساط الإسلامية من جدل ، وما طرحته من قضايا ومشكلات تناولها علماء الكلام بالبحث والتفنيد .

وفيما يتعلق بالقضية الأولى ، نتعرف على ثبت متسع لدى من صنفوا من المسلمين كابن النديم في الفهرست ، وابن أبي أصيبعة في طبقات الأطباء والقفطي في أخبار الحكماء ، وأبي داود سليمان الأندلسي في طبقات الأطباء والحكماء ، وغير أولئك فيما دونوا من تصانيف وتراجم وطبقات .

وليس ثم مماراة في أن بعض النصارى كان لهم أثر بالغ في إنماء الثقافة العربية الإسلامية وإثرائها إذ إنهم كانوا يتقنون اللغة السريانية التي سبق أن نقل إليها شيء من تراث الثقافة اليونانية القديمة وبواسطة تلك اللغة عرب طائفة من علماء النصارى ، الفلسفة والطب اليونانيين ، وشجعهم على إحياء التراث اليوناني وترجمته ، ما أثر عن حكومات الدولة العباسية من تسامح ديني ، وشغف بالمعرفة والوقوف على تراث الفكر اليوناني القديم ، وإغداق المال والهبات على أولئك العلماء ، والاهتمام بإنشاء المكتبات التي كانت تضم ذخيرة ثقافية نادرة [1] .

---

(١) انظر فيما يتعلق باسماء بعض النصارى من النقلة الذين ترجموا شيئاً من الفلسفة والطب اليونانيين ابن النديم/ الفهرست ، ط المكتبة التجارية الكبرى بدون تاريخ ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ وهذا الكتاب سبق أن طبع في ليبسك سنة ١٨٧٢ اعتماداً على نسخة مكتبة باريس ونسخة مكتبة كوبرلي بالآستانة ونسختين في فينا ونسخة في ليدن . وراجع أيضاً جمال الدين أبا الحسن يوسف القفطي المتوفي سنة ٦٤٦ ﻫ في إخبار العلماء بأخبار الحكماء الخانجي ، ط أولى سنة ١٣٢٦ ﻫ ، وموفق الدين أبا العباس المعروف بابن أبي أصيبعة في/ عيون الأنباء في طبقات الاطباء طبعة أولى ١٨٨٣ م وأبا داود سليمان بن حسان الاندلسي المعروف بابن جلجل في كتابه طبقات الاطباء والحكماء تحقيق فؤاد رشيد ط المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية ١٩٥٥ .

ولقد عني المستشرقون بدراسة الدور الذي قام به النصارى وغيرهم في ترجمة التراث ونقله إلى العربية ، وبالكشف عن العصر الذي انتقلت فيه العلوم اليونانية إلى العرب ، مقدرين ما أسهم به السريان وكتبهم الآرامية المترجمة إبان هذه الحركة في إحياء التراث القديم وتنشيط الثقافة العربية . وقد ذكر الدكتور ماكس مايرهوف M. Meyerhof في بحثه بعنوان « من الاسكندرية إلى بغداد» وهو بحث تناول فيه التعليم الفلسفي والطبي عند العرب ، دراسات « اشتينشنيدر » العديدة ، و« لوكلير » في كتابه الضخم عن تاريخ الطب عند العرب ، وما عرضه « بومشترك» وأوليري من انتقال الفلسفة ، وبراون من انتقال الطب إلى العرب ؛ يضاف إلى ما سبق كتب كارادي ڤو ، وجراف ، وفرلاني ، وآخرين ممن كتبوا رسائل قيمة صغيرة . (١)

وقد عد « مايرهوف» من أساقفة القرن الثامن النسطوريين ، مارأبا ويوشع بخت ، ودنحا الذين عنوا بشرح أرسطو وترجمته ، وقد حظي طيماثاوس الاول الجاثليق المتوفي عام ٨٢٣ م بمقام كبير لدى خلفاء الدولة العباسية ، وكان لمدرسة جنديسابور الطبية أثر واسع في الثقافة الاسلامية إبان الحكم العباسي ، حتى إن المنصور استشار في سنة ١٤٨ / ٨٦٥ رئيس أطباء بيمارستان جنديسابور وهو جورجيس بن بختيشوع ، ومن ذلك الحين بقيت اسرة بختيشوع ثلاثة قرون ، ذات مكانة كبرى عند الخلفاء ، وكان يوحنا ابن ماسويه من ألمع أطباء تلك المدرسة ، وهو الذي أقام في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي ، بيمارستانا في بغداد ، وجعله المأمون في

(١) انظر/ مقال ماكس مايرهوف ضمن كتاب/ التراث اليوناني في الحضارة الاسلامية ترجمة د. عبد الرحمن بدوي/ نشر دار النهضة العربية ، الطبعة الثالثة ١٩٦٥ وراجع أيضاً/ دي‌بور/ تاريخ الفلسفة في الاسلام ترجمة د. محمد عبد الهادي أبو ريده ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٧/ ص ١٩/ ٤٠ .

سنة ٢١٥ هـ ٨٣٠ م رئيساً لبيت الحكمة ، وكان حنين بن إسحق زعيم المترجمين العرب والسريان ، وقد ترجم حتى موته سنة ٢٦٤ هـ / ٨٧٧ م كتب جالينوس وبقراط وأرسطو ومادون عليها من شروح ، وكذلك كان ابنه اسحق الذي ترجم أهم الكتب الرياضية والبصرية لاقليدس وكان من بين المترجمين المستقلين عن حنين ، ثابت بن قرة الصابىء الحراني ، وقد ترجم عدداً وافراً من كتب اقليدس وبطليموس ونيقوماخوس وأوطولوقس وثاودوسيوس إلى العربية ، أما المترجم الثاني فانه قسطا بن لوقا الذي قيل عنه إنه يوناني نصراني من بعلبك بسوريا ، وقد ترجم مؤلفات فلسفية صحيحة أو منحولة .

ويذكر ابن النديم والقفطي من الأطباء النصارى المتميزين في العلم والحكمة ، اسرائيل ولم يكن له تلاميذ ، ولم يترك مؤلفات ، وقويري الذي يسميه ابن النديم في الفهرست أبا اسحق ابراهيم ، ولم يبق من كتبه شيء ، وقد قيل إن له من الكتب ، كتاب تفسير قاطيغورياس وكتاب بارمنياس وأنالوطيقا الأولى وأنالوطيقا الثاني ، ومنهم يوحنا بن حيلان الذي كان أستاذاً للفارابي ، وأبو يحيى زكريا المروزي ، وأبو بشر متى بن يونس ، الذي كان على حد رواية ابن النديم ، من أهل دير قنى في الجنوب الغربي من بغداد بالقرب من دجلة ، وقد نقل من الكتب اليونانية ، البرهان وسوفسطيقا والكون والفساد بتفسير الاسكندر والشعر ، وكانت تراجمه هي التي يعول عليها في منتصف القرن الرابع / العاشر الميلادي .

ومن أولئك النصارى المتميزين في العلم والحكمة والذين كان لهم تأثير قوي على تنشيط الثقافة الاسلامية ، أبو زكريا يحيى بن عدي ، وكان نصرانياً يعقوبياً ، وقرأ على أبي بشر متى والفارابي ، وتشمل تراجمه من السريانية إلى العربية ، المقولات والطوبيقا والتحاليل والشعر والسوفسطيقا لأرسطو والنواميس وطيماوس لأفلاطون ، ومنهم النصراني اليعقوبي أبو

علي عيسى بن اسحق بن زرعة ، وقد ألف كتباً في الفلسفة والطبيعيات والمناظرات الدينية حاول فيها أن يؤيد حقائق الدين المسيحي ببراهين عقلية ، والنصراني النسطوري أبو الفرج عبدالله بن الطيب الذي كان كاتباً لجاثليق بغداد وأستاذاً للطب في البيمارستان العضدي ، وأبو الحسن المختار بن الحسن النصراني المعروف باسم ابن بطلان ٤٦٠ هـ/١٠٦٨ م ، وأبو سهل عيسى ابن يحيى المسيحي الذي قيل عنه إن ابن سينا تتلمذ عليه .[١]

ولا يفوتنا في هذا السياق أن نشير الى المناطق التي التقى فيها العالم النصراني بالعالم الاسلامي ، وأن ننوه بتأثير المسلمين على الفلسفة النصرانية في العصور الوسطى . وفيما يتعلق بالمسألة الأولى ، نلاحظ هذا الالتقاء الثقافي في إيطاليا الجنوبية وأسبانيا ، حيث كانت علوم العرب تدرس في قصر الامبراطور فردريك الثاني Friedrich II في بالرمو وقد أهدى الأمبراطور وابنه مانفرد Manfred إلى جامعات بولونيا وباريس ترجمات لكتب فلسفية ، بعضها عن العربية وبعضها عن اليونانية .

---

(١) انظر/ مقال : ماكس مايرهوف ص ٥٥ ، ٩٥ وراجع أيضاً/ الفهرست لابن النديم ، وعيون الأنباء لابن أبي أصيبعة ، وأخبار الحكماء للقفطي وطبقات الأطباء والحكماء لابن جلجل الأندلسي .

وانظر بعض المراجع التي أحال عليها مايرهوف في مقاله السابق ومنها :

Baumstark/Syrisch-arabische Biographien des Aristoteles

وهو مطبوع في ليبتسك ١٨٩٦/ ومقدمة أثناسيوس الباذي للمنطق الارسطالي لجوزيه فرلاني/ وأيضاً

A. Mez/Die Renaissance des Islam, Heidelberg, 1922.

وراجع أيضاً للتعرف على المدرسيين النصارى ودورهم في ترجمة التراث اليوناني وشرحه : السماع الطبيعي لارسطو/ حققه وقدم له ، د. عبد الرحمن بدوي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ، وهو ترجمة اسحق بن حنين مع شروح أبي الفرج بن الطيب وابن عدي ومتى بن يونس .

أما في أسبانيا ، فقد كانت حركة الترجمة أشد تأثيراً وخطراً ، حيث كان في طليطلة بعد أن فتحها النصارى مكتبة عربية زاخرة في أحد المساجد بلغت شهرتها أقصى البلاد النصرانية في الشمال ، وكان من بين المترجمين يوحنا الأسباني Johannes Hispanus وجنديسا لينوس Gundisalinus وجيرارد الكريموني Gerard Von Cremona وميخائيل الاسكتلندي Michel der Schotte وهرمان الألماني Hermann der Deutsche وكان أول ما ترجم ، كتب الرياضة والتنجيم والطب والفلسفة الطبيعية وعلم النفس ثم انضمت لذلك كتب المنطق وما بعد الطبيعة .

أما تأثير المسلمين على الفلسفة النصرانية في العصر الوسيط ، فانه يكشف عن أن النصارى قد ظفروا بمذهب أرسطو في المنطق والطبيعة وما بعد الطبيعة على صورة أكمل مما كان عندهم من قبل ، ولعل أهم أثر للعرب كما يرى T.J. De Boer أن النصارى بعد أن ألموا بمؤلفات العرب ولا سيما ابن رشد ، صاروا يرون في نظريات أرسطو الحقيقة العليا مما أفضى الى تصادم بين علوم العقائد وبين الفلسفة تارة ، والى محاولة التوفيق والملاءمة بينهما تارة أخرى ، وعندما اشتد تأثير العرب في القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي ، اصطبغت علوم العقائد النصرانية بصبغة أفلاطونية جديدة ، تمازجها صبغة أوغسطينية ، ولا يخفى تأثر دانس سكوت Duns Scotus بابن جبرول وألبرت وتوما Albert and Thomas بمذهب أرسطوطاليس معتدل على صورة تتفق مع الكثير مما عند الفارابي وابن سينا أما ابن رشد فانه على الرغم من معارضته البرت الأكبر وتوما الأكويني له ، فانه كان ذا تأثير واسع أفضى إلى تكوين جماعة من الفلاسفة والمفكرين المسيحيين الذين اتبعوه وسموا أنفسهم الرشديين ، وكان سيجر البرابنتي

الذي مات في السجن بين عامي ١٢٨١ و١٢٨٤ زعيم أولئك الوشديين [1] .

أما وقد بسطنا القول في تحليل الدور الذي قام به نصارى السريان النساطرة واليعاقبة في ترجمة التراث اليوناني وشرحه والتعليق عليه ، سواء ما تعلق منه بالطب أو بالفلسفة والطبيعة وما وراء الطبيعة وفيما قاموا به من الاشراف على البيمارستانات وادارة المكتبات وتصنيفها ، فاننا ننتقل الى ما نختم به هذه المقدمة ، إذ نوضح بايجاز تأثير اللاهوت المسيحي بوصفه « الموضوع » في إيجاد نقيضه كما يمثله العلماء من متكلمي الاسلام .

ويبدو أن علماء المسلمين كانوا على علم واسع باللاهوت المسيحي واحاطة شاملة بفرق النصارى ومذاهبهم المتباينة ، وفي هذا السياق يذكر أبو محمد علي بن حزم الظاهري المتوفي سنة ٤٥٦ هـ ، أن النصارى « فرق منهم أصحاب أريوس وكان قسيساً بالاسكندرية ، ومن قوله التوحيد المجرد وأن عيسى عبد مخلوق ، وكان في زمن قسطنطين الأول ، ومنهم أصحاب بولس الشمشاطي وكان بطريركاً بأنطاكية ، وقال إن المسيح انسان لا إلهية فيه ، وكان منهم أصحاب مقدونيوس ، وكان بطريركاً بالقسطنطينية ، ويقولون بأن عيسى عبد مخلوق إنسان نبي رسول ، ومنهم البرابرانية ، ويقولون بألوهية عيسى وأمه ، وقد بادت هذه الفرق ، وعمدتهم اليوم ثلاث فرق ، الملكانية وهي مذهب جميع ملوك النصارى ، ويقولون بالأب والابن والروح وبألوهية عيسى وناسوتيته وأن ما صلب

---

(١) انظر / ت . ج - دي بور / تاريخ الفلسفة في الاسلام ، ترجمة / د . محمد عبد الهادي أبو ريده لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الرابعة ١٣٧٧ / ١٩٥٧ وراجع أيضاً : دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي للدكتور عبد الرحمن بدوي / دار الآداب - بيروت ، طبعة أولى ١٩٦٥ ، وكتاب دراسات في الفلسفة الاسلامية للدكتور محمود قاسم / دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ١٩٧٠ ، وانظر مادة : نصارى في
Short encyclopaedia of Islam by H.A.R. Gibb, J.H. Kramers, Leiden, E.J. Brill, 1953. P. 440, 41, 42, 43, 44.

منه هو الانسان ، وأن مريم ولدت الاله والانسان والنسطورية مثلهم إلا أنهم قالوا إن مريم إنما ولدت الانسان ولم تلد الله وهذه الفرقة غالبة على الموصل والعراق وفارس وخراسان واليعقوبية قولهم إن المسيح هو الله نفسه ، وإن الله مات وصلب ثم قام ورجع ، وينسبون إلى يعقوب البرذعاني وكان راهباً بالقسطنطينية » . (١)

وقد زعم دي بور « أن مذاهب المتكلمين الاعتقادية تأثرت بعوامل نصرانية أبلغ التأثر ، فتأثرت العقائد الاسلامية في تكونها بمذاهب الملكانية واليعاقبة في دمشق ، كما تأثرت في البصرة وبغداد بالمذاهب النسطورية والغنوسطية » (٢) واذا كان دي بور يقصد بهذا التأثر أن المتكلمين على تعدد فرقهم ، قد جعلوا يطرحون إشكاليات تتعلق بالضرورة والجبر والاختيار والحرية الانسانية ، فلا مجال للقول بأنهم تأثروا بمذاهب النصارى من ملكانية ويعقوبية ونسطورية لأن المتكلمين وجدوا في القرآن مجالاً خصباً لهذه المسائل ، واذا كانت هنالك آراء نصرانية ، فهي على حد قول الدكتور أبو ريدة في تعليقه على رأي دي بور ، آراء النصارى الذين دخلوا في الاسلام ، ولا يخفى أن العقيدة الاسلامية تخالف العقيدة النصرانية كما وضعتها الكنيسة مخالفة صريحة واضحة .

واذا كانت المسألة مسألة تأثير وتأثر ، فانها لا تعدو أن تكون تأثير الموضوع في إيجاد نقيضه ، وهذا أوضح ما يكون في علم الكلام الإسلامي الذي أخذ من العقيدة المسيحية موقف النقد والجدل فيما يتعلق بطبيعة المسيح من حيث كونها لاهوتاً أو ناسوتاً أو كليهما معاً ، وفيما يتصل بالصلب والقول بالأقانيم الثلاثة . عرض ابن حزم الظاهري للعقيدة النصرانية

---

(١) أبو محمد علي بن احمد بن حزم الظاهري / الفصل في الملل والأهواء والنحل ، المطبعة الأدبية ط أولى ١٣١٧ هـ ، ص ٤٨ / ٤٩ .
(٢) دي بور / تاريخ الفلسفة في الاسلام ، ص ٩٣ .

في الحلول واتحاد اللاهوت والناسوت في المسيح ، وبين أقوال فرقهم ومذاهبهم فقال « وهم يقولون إن الإله اتحد مع الإنسان ، فقالت اليعقوبية كاتحاد الماء يلقى في الخمر فيصيران شيئاً واحداً ، وقالت النسطورية كاتحاد الماء يلقى في الزيت ، فكل واحد منهما باق بحسبه ، وقالت الملكانية كاتحاد النار في الصفيحة المحماة ، وكل هذا في غاية الفساد ، أول ذلك أنها دعاوى ، ولا يعجز عن مثلها متحامق .... والثاني أنها كلها محال لأن قول الملكانية في تمثيلهم بما مثلوا ، إنما هو عرض في جوهر ، وهذا في غاية الفساد ، وقول اليعقوبية أفسد ، لأنه إن كان استحال الإله انساناً فالمسيح إنسان وليس إلهاً ، وان كان الانسان استحال إلهاً ، فالمسيح إله وليس بانسان ، وان كان كلاهما لم يستحل واحد منهما إلى الآخر ، فهذا هو قول النسطورية لا قولهم ، وان كان كان كل واحد منهما استحال الى الآخر ، فقد صار الاله انساناً لا إلهاً ، وصار الانسان إلهاً لا إنساناً » (١)

وقد انطلق علماء الكلام في نقد دعوى التثليث وابطالها من تصور الواحد الخالص البسيط الذي لا يتجزأ ولا يتبعض ولا يطرأ عليه الانقسام والكثرة ، وفي هذا السياق يقول ابن حزم « إن خاصة العدد هو أن يوجد عدد آخر مساو له ، وعدد آخر ليس مساوياً له ، ألا ترى أن الفرد والفرد مساويان للاثنين ، وأن الزوج والفرد ليس مساوياً للزوج الذي هو الاثنان

---

(١) الفصل في الملل والأهواء والنحل/ انظر ص ٥٣ : ٦٥ وراجع أيضاً في هذا السياق أبا الفتح محمد بن عبد الكريم الشهرستاني في كتابه/ الملل والنحل وهو على هامش الفصل ، وانظر الملل والنحل للشهرستاني تحقيق محمد سيد كيلاني ، القاهرة مطبعة الحلبي ١٩٦١ وراجع ما خلفه C.H. Becker, D.B. Mac Donald, Von Kremer من أبحاث وكتب ذهبوا فيها إلى أن يوحنا الدمشقي ألف كتاباً جدلياً لاثبات آراء مسيحية من القرآن وبين كيفية مجادلة المسلمين في بعض النقط ، ويظن أن هذا الكتاب إنما ألف لاعداد النصارى في داخل الكنيسة للدفاع عن عقيدتهم ، انظر هامش كتاب تاريخ الفلسفة في الاسلام/ ص ٧ — ٨ .

والخمسة مساوية للاثنين والثلاثة غير مساوية للثلاثة ، فلو كان للواحد أبعاض مساوية له لكان كثيراً ، لأن الواحد المطلق على الحقيقة هو الذي ليس كثيراً ، وكل ما كان له أبعاض فهو كثير وليس واحداً ، فالواحد ضرورة هو الذي لا أبعاض له ، والواحد الذي لا أبعاض له تساويه ليس عدداً ، .... ويشهد الحس وضرورة العقل بوجود الواحد ، إذ لو لم يكن موجوداً لم يقدر على عدد أصلاً إذ الواحد مبدأ العدد ، .... ولو لم يوجد الواحد ، لما وجد في العالم عدد ولا معدود أصلاً ، والعالم كله أعداد ومعدودات موجودة ، فالواحد موجود ضرورة .... وليس في العالم واحد على الحقيقة ألبتة ، لأن كل جرم من العالم فمنقسم محتمل للتجزئة ، وكل حركة أيضاً فهي منقسمة بانقسام المتحرك ، وكذلك كل مقول من جنس أو نوع أو فصل ، وكذلك كل عرض محمول في جرم ، منقسم بانقسام حامله ، .... ولما كان لا بد من وجود الواحد ، فاذا ليس هو في شيء من العالم فهو إذا غير العالم ، وهو الواحد الخالق الذي لا يتكثر لا بعدد ولا صفة » (١)

نخلص من هذه المقدمة التي مهدنا بها للتعرف على موقف العرفانية الصوفية من اللاهوت المسيحي إلى استنباط عدة نتائج منها ، أن العرب خالطوا النصارى في العصر الجاهلي وعرفوا شيئاً من طقوسهم وعقائدهم وأن النصرانية ازدهرت في بعض المناطق ، واعتنقتها بعض القبائل في الشام والعراق ، وعلى الرغم من تنصر هذه القبائل ، بقيت الوثنية ذات نفوذ ظاهر في العصر الجاهلي .

ومن أهم هذه النتائج ، أن النصارى السريان كان لهم في العصرين

---

(١) ابن حزم/ الفصل في الملل والأهواء والنحل ، ص ٦٤/ ٦٥ وراجع أيضاً للتعرف على على مناقشة علماء الاسلام لمذاهب النصارى المختلفة/ كتاب التمهيد للباقلاني ط القاهرة ١٩٤٧.

الأموي والعباسي دور أي دور في نقل شيء من التراث اليوناني في المنطق والفلسفة والطب والهندسة والطبيعة وما وراء الطبيعة إلى اللغة العربية ، ثم إنهم تناولوا شيئاً مما ترجموه بالشرح والتعليق ، وقد تولى نفر منهم رئاسة دور الكتب والبيمارستانات حتى لقد حظيت بعض الأسر النصرانية بمراكز مرموقة لدى الخلفاء العباسيين كأسرة بختيشوع . والحق أن بعض المتفلسفة من المسلمين كانوا يتناولون هذه التراجم بالاصلاح كأبي يوسف يعقوب بن اسحق الكندي ، إذ يقال إنه أصلح أثولوجيا وهو كتاب نسب إلى أرسطو من باب الانتحال .[1]

ولقد كان للمتفلسفة من المسلمين تأثير واسع على فلاسفة ومفكري العصر الوسيط الذين انقسموا بين مؤيدين ومعارضين ، وفي هذا السياق لا يخفى تأثير ابن رشد وابن سينا والفارابي على الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط .

وهكذا بعد أن عالجنا دور المسيحيين في نقل التراث وترجمته ، وتعرفنا على موقف علم الكلام الاسلامي من اللاهوت المسيحي ، وألممنا بتأثير مفكري الاسلام على الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط ، يمكن أن ننتقل إلى الكشف عن موقف العرفانية الصوفية من تصورات اللاهوت المسيحي .

---

(١) انظر / دي‌بور : تاريخ الفلسفة في الاسلام ص ١٧٨ ، وراجع بشأن الكندي ابن النديم والقفطي وابن أصيبعة وصاعداً ، وانظر أيضاً بحثاً عنه للأستاذ الشيخ مصطفى عبد الرازق بمجلة كلية الآداب عام ١٩٣٣ ،وراجع نشر الدكتور أبي ريده لرسائله الفلسفية .

٢ ـ موقف العرفانية الصوفية من اللاهوت المسيحي

لا يتيسر للباحث أن يحلل ما أهاب الصوفية به في أشعارهم من رموز مسيحية ، إلا بالتعرف على موقف العرفانية الصوفية من اللاهوت المسيحي ، وهو موقف ألم بكثير من الأفكار والتصورات التي نتعرف من خلالها على ما يشبه أن يكون تعذيراً وادانة في وقت واحد ، وبرغم تداخل الأفكار وتعقد التصورات العرفانية، فاننا يمكن أن نتبين لهذا الموقف لوحة عامة ومجملاً تخطيطياً يرسم حدود العرفانية الصوفية ، ويلقي مزيداً من الضوء على بعض الظواهر الثقافية ، وما يطرأ عليها من تحول وتشكل يأخذ طابع المغايرة لتصورات ومواقف سابقة .

ومما يسترعي الانتباه في هذا السياق ، تأكيد العرفانيين على ما نعتوه بالجانب الأنثوي في عيسى ، مرتبطاً بما أشرنا إليه من قبل في رمز المرأة خاصاً بتبين طابع الحكمة الخالقة في مريم العذراء ، وبالتعرف على تشكيل رباعي يضم ثنائيتين متقابلتين ، يتضايف من خلالهما الذكر والانثى في وضع فعل وانفعال ، يذكر كما سلف القول بتصور الجنس الخنثوي في أساطير الثقافة القديمة ، يضاف إلى هذا تصور آخر يدور على التمييز بين فكرة الهبوط في علم الربوبية المسيحي ، وفكرة الرحمة الالهية المحايثة في العرفانية الصوفية . وفيما يتعلق بالجانب الأنثوي في عيسى ، ذكر ابن عربي أنه خرج من التواضع « إلى أن شرع لأمته .... أن أحدهم إذا لطم على خده ، وضع الخد الآخر لمن يلطمه ، ولا يرتفع عليه ولا يطلب القصاص منه وهذا له من جهة أمه ، إذ المرأة لها السفل فلها التواضع ، لأنها تحت الرجل حكماً وحساً» .[1]

---

(١) ابن عربي/ فصوص الحكم ، ص ٢١٢ ، ٢١٣ .

ولقد بسط ابن عربي القول في تحليل هذا الطابع الأنثوي مستنداً على ما للذكورة من فعل وما للأنوثة من انفعال ، مما أفضى إلى الجمع بين آدم ومريم ، وبين حواء وعيسى ، وانطلاقاً من هذا التشكيل القائم على التضايف المنعكس ، أول المماثلة بين عيسى وآدم ، وهي التي ذكرها القرآن في قوله : « إن عيسى عند الله كمثل آدم » (آل عمران ٥٩) بأنها من الطريق الظاهر فحسب ، وأما من طريق المعنى فعيسى كحواء ، « ولكن لما كان الدخل يتطرق في ذلك من المنكر لكون الأنثى محلاً لما صدر عنها ، كان التشبيه بآدم لحصول براءة مريم مما يمكن في العادة » . (١)

ولما كان عيسى في تصور العرفانيين من الصوفية ، ختم دورة الملك ، وختم الولاية العامة — وهذا ما سنعرض له مفصلين — كان لا بد بحسب التصور العرفاني لحركة التاريخ ، أن تلتقي نقطتا الدائرة ، نقطة البدء ونقطة الانتهاء ، « فأوجد الحق عيسى عن مريم فتنزلت مريم منزلة آدم ، وتنزل عيسى منزلة حواء ، فكما وجدت أنثى من ذكر ، وجد ذكر من أنثى فختم الله بمثل ما به بدأ .... فكان عيسى وحواء أخوين ، وكان آدم ومريم أبوين لهما » . (٢)

ولقد أكد كوربان Corbin مستشهداً بابن عربي على أن ثم تشابهاً وتمايزاً بين رمز الهبوط ورمز الرحمة الالهية المحايثة ، ومن حيث ابراز العرفانية الصوفية طابع الحكمة الخالصة في مريم Creative, Sophia يلاحظ أن ثم تشابهاً قوياً بين الغنوص الصوفي وعلم الحكمة المسيحي ، وأما من حيث رمز الهبوط في الأثولوجيا المسيحية ، ورمز الرحمة الالهية المحايثة

---

(١) الفتوحات المكية/ س ٢ ، ف ٤٥٨ ، ص ٢٩٩ .

(٢) المرجع السابق/ س ٢ ، ف ٤٥٧ ، ص ٢٩٨ ، وانظر أيضاً/ فصوص الحكم ، فص حكمة فردية في كلمة محمدية ، إذ قد أشار ابن عربي في هذه الحكمة إلى اندراج مريم في طبقة آدم واندراج عيسى في طبقة حواء ، وراجع أيضاً :

H. Corbin, Creative imagination P. 163.

التي نظر إليها في العرفان الصوفي بوصفها خالقة للموجودات ، فان الصوفية لم يأخذوا بتصور الهبوط أو سقوط الحكمة ، إذ إن العلاقة بين الالهي والانساني لم تنشأ من هذا السقوط ، وانما ارتبطت بضرورة محايثة في الرحمة الالهية التي تشتاق إلى الكشف عن ذاتها ، ومعنى هذا بلغة ابن عربي أن تجلي الاله في الانسان ، لم يتم بواسطة التجسد ، وانما كان بواسطة التعالي بالمحسوس ورفعه إلى درجة تجل إلهي ، أو بتنزل العلو في مظاهر تجلياته .[1]

ويظهرنا المجمل التخطيطي لما ركبه الصوفية من بنية عرفانية خاصة بشخصية المسيح ، على تصور أساسي يدور على فكرة الولاية العامة والولاية الخاصة ، وهي فكرة استنبتت بذرتها في عرفانية الغلاة من الشيعة ، في العرفان الصوفي على حد سواء ، إذ شغل كلاهما بالتساؤل عمن يكون خاتم الولاية العامة ، وعلى الرغم من أن ابن عربي كان ذا نفوذ وتأثير شديدين على كثير من فرق الشيعة حتى إنهم اعتنقوا بعض آرائه وأفكاره فانه نقد فرقة الامامية من غلاتهم « لأنهم تعدوا من حب أهل البيت الى طريقين ، منهم من تعدى إلى بغض الصحابة وسبهم ، .... وطائفة زادت القدح في رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وفي جبريل عليه السلام وفي الله جل جلاله ، .... حتى أنشد بعضهم « ما كان من بعث الأمين أميناً » وهذا كله واقع من أصل صحيح وهو حب أهل البيت ، أنتج في نظرهم فاسداً ، فضلوا وأضلوا .... فانعكس أمرهم الى الضد » [2]

وقد ذهب ابن عربي في رسالة الاسراء إلى أن عيسى منتهى الدورة الآدمية ، وأن له في الدورة المحمدية شأناً ونصيباً [3] ، ومن البداهة أن

---

(١) انظر/ Creative imagination, 163, 64, 65.
وراجع أيضاً الفتوحات/ ط بولاق القاهرة ، ١٢٩٣ هـ/ ١٨٧٦ م .
(٢) الفتوحات/ س ٤ ، ف ٣٨٢/ ٣٨٣ ، ص ٢٨٠/ ٢٨١ .
(٣) مجموع رسائل ابن عربي/ ط حيدرآباد ١٣٦٧/ ١٩٤٨ .

يفضي تصور المسيح على هذا النحو في العرفانية الصوفية، إلى أن يعد «ختم الأولياء» في الأمة الاسلامية، وقد نبه على هذا، الحكيم الترمذي في كتابه «ختم الأولياء»، كما قرر ابن عربي أن المسيح ولي في الأمة المحمدية ونبي رسول في نفس الأمر، وينبغي على هذا أن له حشرين، يحشر رسولاً نبياً وأصحابه تابعون له، ويحشر ولياً في الأمة الإسلامية، تابعاً لمحمد عليه السلام، مقدماً على سائر الأولياء من عهد آدم إلى آخر ولي، فجمع الله له بين الولاية والنبوة، وأما الولاية المحمدية المخصوصة، فلها ختم خاص، هو دون عيسى في الرتبة. (١)

وهذه مسألة خلاف بين الصوفية والشيعة، إذ ذهب الشيعة إلى أن علياً هو خاتم الولاية المحمدية العامة (الولاية المطلقة)، أما المهدي فهو ختم الولاية المحمدية الخاصة. (٢)

ونلاحظ في هذا السياق تركيباً ثلاثياً ثابتاً عند المسلمين، سواء في ذلك أهل السنة والصوفية والشيعة، ويكشف هذا التركيب عن ثلاث شخصيات، يعد ظهورها في آخر الزمان، بمثابة إرهاص للقيامة الكبرى، وقد أشارت كتب الحديث والمسانيد بشكل متواتر إلى ظهور المهدي وعيسى والدجال وتجمع الأحاديث على أن المهدي من سلالة فاطمة، وهو الرجل الذي يعيد الظلم عدلاً والجور انصافاً. وأما الدجال فانه كما تصوره الأحاديث رجل

---

(١) الفتوحات/ س ٣، ف ١٤٣/ ١٤٤/ ١٤٥، ص ١٧٤ : ١٧٧

(٢) انظر هامش السفر الثالث من الفتوحات ص ١٧٥ – ١٧٧ وراجع ما أشار اليه د. عثمان يحيى حيث ذكر أن تلامذة ابن عربي من الشيعة لم يتابعوا شيخهم في هذا الرأي، وانظر ما أشار إليه المحقق من مراجع تفصل هذا الخلاف ومنها جامع الاسرار ومنبع الأنوار لحيدر الآملي، طهران، نشرات المعهد الفرنسي للدراسات الايرانية ١٩٦٩، والمقدمات على شرح الفصوص لنفس المؤلف والحكيم الترمذي ونظريته في الولاية/ عبد الفتاح بركة، القاهرة ١٩٧١.

يأتي بالخوارق والأعاجيب حتّى يفتتن به البعض ، وقد قيل إنه يخرج من ناحية المشرق من قرية في أصبهان ، حتى إذا استشرى أمره نزل عيسى على المنارة البيضاء شرقي دمشق ، وقدم المهدي ليصلي اماماً ، وعندئذ يحاصر الدجال بيت المقدس ، ويطارده عيسى والمهدي ، ويضيقان عليه الحصار حتّى يقتله عيسى ، ثم يتزوج روح الله ويولد له ولدان حتّى إذا مات المهدي صلى عليه المسيح ، ثم يموت المسيح ويدفن في المدينة . (١)

ومما يرتبط بمقولة الولاية العامة والولاية الخاصة لدى عرفاء الصوفية والشيعة ، ما ذهب إليه الصوفية من أن جماعة الأولياء المحمديين ، يبدون في وضع وراثة مطلقة ، فهم بحكم الارث ، تؤول إليهم مقامات الرسل والأنبياء السابقين ، فيرثون مقاماتهم وأحوالهم وما لهم من علوم كشفية ومواهب الهية بيد أن هذا الإرث حده عرفاء الصوفية بشرط مؤداه أن تكون الوراثة من مشكاة محمد عليه السلام ، بوصفه الأمر الجامع للكل ، وهكذا تبدو شخصية الرسول عليه السلام بمثابة الوسيط الروحي ، الجامع لكل مقامات الأنبياء لأنه ختمت به الرسالات والنبوات، وقد ذكر ابن عربي في رسالته الموسومة بمنزل القطب « أن أكمل الأقطاب المحمدي ، وكل من نزل عنه ، فعلى قدر من ورث ، فمنهم عيسويون وموسويون وابراهيميون ويوسفيون ونوحيون ، وكل قطب ينزل على حد من ورثه من الأنبياء ، والكل في مشكاة محمد عليه السلام الأمر الجامع للكل » . (٢)

وكثيراً ما كان ابن عربي يكرر هذا المعنى ويؤكده حتى إنه ليذكر بعض من لقي من الأولياء في زمانه ، ويبسط القول فيمن ورثوا من الرسل

---

(١) انظر / تنوير القلوب / لمحمد أمين الكردي الاربلي ، مطبعة السعادة ، القاهرة ١٣٧٧ هـ / ص ٦٢ / ٦٣ / ٦٤ وراجع أيضاً في هذا الصدد : رواية احمد وأبي داود والترمذي عن ابن مسعود ، وما أخرجه الروياني في مسنده وأبو نعيم عن حذيفة .

(٢) مجموع رسائل ابن عربي / رسالة « منزل القطب » .

والأنبياء ، ودليل ذلك ما أورده في رسالة الأنوار إذ قال : « واعلم أن كل ولي لله تعالى فانه يأخذ ما يأخذ بوساطة روحانية نبيه الذي هو على شريعته ، ومن ذلك المقام يشهد .... غير أن الأولياء من أمة محمد عليه السلام الجامع لمقامات الأنبياء ، قد يرث الواحد منهم موسى عليه السلام ولكن من النور المحمدي لا من النور الموسوي ، فيكون حاله من محمد عليه السلام ، حال موسى منه ، وربما يظهر من ولي عند موته ، ملاحظة موسى أو عيسى ، فيتخيل العامي ومن لا معرفة له أنه قد تهود أو تنصر لكونه يذكر هؤلاء الأنبياء عند موته .... إلا القطب فانه على قلب محمد صلى الله عليه وسلم ، وقد لقينا رجالاً على قلب موسى وآخرين على قلب ابراهيم وغيرهما».[1]

ويفضي ما ذكره ابن عربي في مذهبه العرفاني كما يتمثل عنده وعند غيره من الصوفية ، إلى تصور الشريعة الإسلامية على نحو إحاطة وهيمنة كاملتين والى أن القائمين بها ورثة شاملون ، وهذا ما زاده ابن عربي ايضاحاً في الفتوحات بقوله « فاذا عمل المحمدي .... فلا يخلو هذا العامل من هذه الأمة ، أن يصادف في عمله فيما يفتح له منه في قلبه وطريقه ويتحقق به ، طريقة من طرق نبي من الأنبياء المتقدمين مما تتضمنه هذه الشريعة ، ... فاذا فتح له في ذلك ، فانه ينتسب إلى صاحب تلك الشريعة ، فيقال فيه عيسوي أو موسوي أو إبراهيمي ، وذلك لتحقيق ما تميز له من المعارف ، وظهر له من المقام جملة ، ما هو تحت حيطة شريعة محمد عليه السلام » [2]

ولقد أضاف عرفاء الصوفية إلى التصورات السابقة ، أفكاراً أخرى

---

(١) المرجع السابق/ رسالة « الأنوار » ج ١ .

(٢) الفتوحات المكية/ س ٣ ، ف ٣٢١ ، ص ٣٥٧ ، وفي تحليل هذه الوراثة الشاملة يمكن القول بأنها اتصال من خلال الحس التاريخي بالماضي بوصفه أكتمالا وتحققاً وبالحاضر أيضاً بواسطة تيار شعوري حيوي تسيجه الديمومة التي يؤسسها الشعور عندما يمارس أحواله =

تتعلق بالبحث في علم المسيح ومنشئه ، وتكشف عن العلاقة بين العلم العيسوي وعلم الحروف ، وتحدد الأقطاب العيسويين وتميز ما لهم من علامات يعرفون بها . ونلاحظ في هذا السياق أنهم يميزون بين نوعين من العلم ، علم بعرض العالم وعلم بطوله ، ويظن أن الحلاج هو أول من استعمل هذا المصطلح ، ويقصد العرفانيون به التمييز بين العلم بعالم الطبيعة المادية ، وهذا هو عالم العرض ، والعلم بالعالم الروحي الذي يشاكل عالم الطول ، ولقد كان المسيح عليماً بهذين العالمين ، فعرض العالم على حد تعبير ابن عربي ، في طبيعته ، وطوله في روحه وشريعته .

وللعلم العيسوي عند العرفانيين صلة قوية بعلم الحروف ، بل إنه هو نفسه علم الحرف ، ولذا أعطى النفخ كما يقول ابن عربي ، وهو الهواء الخارج من تجويف القلب الذي هو روح الحياة ، فمن نفس الرحمن ، جاء العلم العيسوي وكان انتهاؤه إلى الصور المنفوخ فيها ، واذ قد كشف الصوفية عن هذه الصلة ، فانهم قالوا إن حقيقة العلم العيسوي كامنة في كلمة التكوين « كن » ، فمن علم حقيقتها من المحققين ، فقد كشف له عن علم عيسى عليه السلام . [1]

الباطنية وهو تأسيس يتصل بضرب من المشاركة الذوقية ، بحيوات المصطفين والأنبياء ، بحيث ينبثق الزمان النفسي الحي على هيئة تيار دافق ، راجع في هذا السياق العرفاني التائية الكبرى لابن الفارض وتائية ابراهيم الدسوقي ، وانظر رسالتي للماجستير ص ١٢٤ / ١٢٥ وراجع أيضاً لعبد الوهاب الشعراني/ الطبقات الكبرى ، القاهرة مطبعة صبيح بدون تاريخ ، وليوسف بن اسماعيل النبهاني/ جامع كرامات الأولياء ط مصر سنة ١٩٢٩ .

(١) انظر الفتوحات/ س ٣ ف ٤٢/ ٤٤/ ٤٨ ، ص ٨٩ : ٩٥ وراجع فيما يتعلق بمبحث الطول والعرض في عرفانية ابن عربي ، الفتوحات ط بولاق ١٢٩٢ ص ٣٦٧ ، وانظر تفصيل هذه النظرية وتحليلها عند الحلاج وابن عربي في/ الطواسين لماسينيون ، باريس ١٩١٣/ القسم الفرنسي ١٤١/ ٤٤ وراجع في هذا كله الهامش الذي وضعه د. عثمان يحيى : س ٣ ص ٨٨ .

وفي هذا العلم العيسوي الذي اختص بالأحياء المادي والمعنوي أنشد ابن عربي قوله :

علمُ عيسى هو الذي جَهِلَ الخلقُ قَدْرَهُ
كان يُحْيِي به الذي كانت الأرضُ قبرَهُ
إن لاهوتَهُ الذي كان في الغَيْبِ صِهْرَهُ
هو روحٌ مُمَثَّلٌ أظْهَرَ اللهُ سِرَّهْ
من يَكُنْ مثلَهُ فقد عَظَّمَ اللهُ أجْرَهُ [1]

وقد عبر ابن عربي عن معرفة العيسويين وأقطابهم بقوله :

كُلُّ مَنْ أحيا حقيقَتَهُ ... وشفي من علّة الحجُبِ
فهُو عيسى لا يُناطُ به ... عندَنا شيءٌ من الرِّيَبِ
فلقد أعطَتْ سَجيّتُهُ ... رُتْبةً تسمُو على الرُّتَبِ
بنُعوت القُدْسِ تعرفُه ... في صَريح الوَحْي والكُتُبِ
لم يَنَلْها غيرُ وارثِه ... صفةً في سالف الحِقَبِ
فَسَرَتْ في الكون همّتُه ... في أعاجِمٍ وفي عَرَبِ
فبها تحيا نفوسُهُمُ ... وبها تكون إزالةُ النُّوَبِ [2]

والذي يمكن استخلاصه من هذه الأبيات ، أن الأقطاب الذين هم على قدم عيسى عليه السلام ، من مشكاة محمد الخاتم ، لهم عند العرفاء وصفان أساسيان تتفرع عنهما أوصاف أخرى ، الوصف الأول الاحياء المعنوي والوصف الثاني الهمة المؤثرة السارية في الأكوان ، ومبنى هذين الوصفين في العرفانية الصوفية أن حقيقة الانسان التي ينطوي عليها كيانه

(١) الفتوحات/ س ٣ ، ص ٨٨/ ٨٩ .
(٢) السفر الثالث من الفتوحات/ ف ٣٢٠/ ص ٣٥٦ . .

الطبيعي روحية إلهية ، فمن أحيا هذه الحقيقة الإلهية في نفسه وفي الآخرين ، وعالج ذاته وذوات الغير من علة الحجاب المانع من مشاهدة الحقيقة الإلهية في تنزلاتها وتجلياتها اللامتناهية ، فهو عند الصوفية وارث لمقام عيسى من مشكاة محمد عليهما السلام .

وليس شرطاً في هذا الإحياء الذي تكلم عنه ابن عربي في الأبيات السابقة ، أن يتوجه على من مات الموت الطبيعي بل إنه ينصرف أيضاً إلى إحياء موتى الشهوات والجهالات والغفلات بالحياة العلمية الروحية ، وهذا عند العرفاء ، هو الإحياء المعنوي بالعلم ، وتلك الحياة على حد قول ابن عربي « هي الحياة الإلهية الذاتية الدائمة العلية النورية التي قال الله فيها : (أوَمن كان ميتاً فأحييناه وجعلنا له نوراً يمشي به في الناس) الأنعام ١٢٢ .

فكل من أحيا نفساً ميتة بحياة علمية في مسألة خاصة متعلقة بالعلم بالله ، فقد أحياه بها ، وكانت له نوراً يمشي به في الناس ، أي بين أشكاله في الصورة »[١] والاحياء بهذا المعنى « أعز وأشرف من الإحياء بالصورة فانه إحياء الأرواح والنفوس ، وهي أشرف من الأجساد والصور »[٢]

وهذا هو ما قصده ابن عربي بالإحياء بوصفه سمة من سمات الأولياء المتحققين بمقام عيسوي ، أعني أنه إحياء معنوي للنفوس والأرواح ، بالعلم الإلهي وبواسطة ما ينعته الصوفية بالهمة السارية في الأكوان ، ولا ينقض هذا التأويل أن يقال إنما القصد من الموت والحياة ، أن يكونا على النحو الطبيعي المعتاد ، لأن مثل هذا القول من شأنه أن يصرف دلالة الألفاظ إلى وجهة واحدة ، وليس الأمر على هذا النحو من التحجير والتقييد إذ إن التوسع المجازي في الدلالات ، يتيح للغة أن تؤدي من خلال الألفاظ

---

(١) فصوص الحكم/ فص حكمة نبوية في كلمة عيسوية ، ص ٢١٧ .

(٢) شرح الكاشاني على الفصوص/ ٢١٨ .

والتراكيب ، معاني متعددة ، وهذا ما جرى عليه القرآن في المجاز الخاص بهذه المادة اللغوية وبغيرها .

وكثيراً ما كان الصوفية يصرون على فكرة « العلامة » ويمكن أن نلاحظ تأكيدهم على ذلك ، فيما ذكروا من أنه لا بد من علامة يعرف الصوفي بها تجلى الأرواح في الصور المحسوسة ، وثم علامات أخر يميز العارف بها بين الخواطر الإلهية والخواطر الشيطانية ، وعلامات يعرف بها الله عندما يتحول في الصور للمعتقدين ، فمنهم من ينكره ويتعوذ منه ، ومنهم من يذعن له ويعترف بربوبيته .

وفي سياق فكرة العلامة هذه ، ذكر ابن عربي ما سماه « علامات العيسويين » ومنها الهمة الفعالة والدعاء المقبول والكلمة المسموعة والرحمة بالعالم والشفقة عليه ، والتسليم لله فيهم ، وأنهم لا تحرج صدور الخلق بما ينطقون ، وينظرون من كل شيء أحسنه . ومن علاماتهم أنهم يهبون الأحوال لمن أرادوا بمجرد اللمس أو المعانقة أو التقبيل أو خلع ثوب ، ومن أسرارهم ، بلاغة النطق والعلم باعجاز القرآن دون أن يلموا بالآداب ومنها ، علم الطبائع وتأليفها وتحليلها ومنافع العقاقير ، وأنهم لا يتجاوزون في معارجهم الروحية من حيث أبوهم ، السماء الثانية إلا أن يتوجهوا الى الجد الأقرب (جبريل) ، فربما ينتهي بعضهم إلى (سدرة المنتهى) وهي المرتبة التي تنتهي إليها أعمال العباد [1] . وفي التعريف بأسرار الأقطاب العيسويين قال ابن عربي :

القُطْبُ من ثبتَتْ في الأمرِأقدامـُه ... والعيسَويّ الذي يُبديهِ إقْدامُهْ
والعيسويّ الذي يوماً له رفعَتْ ... بين النبيين في الاشهادِ أعلامُهْ
رجاؤه من أبيه كلّ رائحةٍ ... كالمسك في شمها بالوَحْيِ إعلامُهْ
له الحياةُ فيُحْيِي مَنْ يشاءُ بها ... فلا يموتُ ولا تُفنيه أيّامُهْ

(١) انظر / الفتوحات / س ٤ ، ص ٣٧٥ ، ٣٨٩ .

فلو تَراه وقد جاءَتْهُ آيَتُهُ تسعى لتظْهرَ في الأكوان أحكامهْ
مُواجَهاً بلسانِ أنتَ قُلْتَ لهم بأنك اللهُ وهو الله علاّمُه
جوابه قبل ما قد قيل فاعْفُ ولا تنظُرْ لجرْم الذي أرْداه إجرامُهْ[1]

ويمكن أن نتعرف من خلال الأبيات السابقة على أمرين أساسيين ، الأول أن من كان عيسوي المشهد والمشرب ، أوتي المدرج الذي فيه يتشمم الأنفاس الرحمانية التي تهب من جناب القدس ، ولا يخفى أن العرفانية الصوفية احتفت بهذه الفكرة أيما احتفاء ، حتى لقد تصور العرفاء الذات في عمائها ، تعاني من كرب شديد لعدم ظهورها في العالم ، وانما نفس عنها هذا الكرب أنها تنزلت بواسطة التجليات ، في أسمائها وصفاتها ، وكان تنزلها رحمانياً ، ويئول هذا كله إلى أن الرحمة هي سر الخلق والتجلي في المظاهر ، واذا كان الأمر على هذا الحد ، فان شم الأنفاس الرحمانية إنما هو تعبير عرفاني عن إدراك بضرب من الذوق الخاص للتجليات .
وقد عبر ابن عربي عن هذا كله بقوله :

وجاءه من أبيه كل رائحـــة كالمسك في شمها بالوحي اعلامه

ولعلنا نلاحظ تأثر ابن عربي في قوله « من أبيه » بمصطلح اللاهوت المسيحي ، مثلما تأثر الحلاج بمصطلح اللاهوت والناسوت ، وهذا ما سنعرض له عند تناول الرموز المسيحية في الشعر الصوفي ، ولم يكن الصوفية وحدهم من تأثروا بهذه المصطلحات ، إذ إننا نظفر في الحكمة الإشراقية عند شهاب الدين يحيى بن حبش السهروردي ٥٨٧/١١٩٠ بهذا التأثر أيضاً في حديثه عن الكواكب في شكل ابتهال وضراعة ، وفي حديثه عن روح القدس المسمى بلغة الفلسفة العقل الفعال ، وفي إشارته إلى التجلي النوري

(١) انظر الفتوحات/ ص ٤٧٩ .

المسمى بالفارقليط ، وهو الذي يظهر بعد ارتفاع المسيح منذراً أو منبئاً بالتأويل وفي حديث السهروردي عن الشمس يقول متأثراً بالأثولوجيا المسيحية « ولما كان النور أشرف الموجودات فأشرف الأجسام أنورها ، وهو القديس (الأب) الملك هورخش الشديد ، قاهر الغسق رئيس السماء فاعل النهار كامل القوة صاحب العجائب عظيم الهيبة » .(١)

وقال في حديثه عن الاشراقيين المتوجهين إلى روح القدس أو العقل الفعال ، يتلقون منه العرفان « والملكية لا تتناهى لذاتها ولا تنقص لسعادتها فترجع إلى (أبيها) القائم بالسطوة القاهرة .... روح القدس وهو العقل الفعال .... فاذا قويت النفوس بالفضائل الروحية ، وضعف سلطان القوى البدنية ، .... تتخلص أحياناً إلى عالم القدس وتتصل (بأبيها المقدس) العقل الفعال ، وتتلقى منه المعارف » (٢).

وفيما يتعلق بحديث السهروردي عن الفارقليط ، متأثراً بلغة اللاهوت المسيحي قال أبو ريان : « وفي المستشرفين رجال وجوههم نحو أبيهم المقدس ، العقل الفعال ، يلتمسون النور ، فتتجلى لهم جلايا القدس ، وقد ذكر السهروردي أيضاً أن التنزيل موكول إلى الأنبياء ، وأن التأويل موكول إلى المظهر الأنوري الأعظمي الأروحي الفارقليط ، كما أنذر المسيح حيث قال : إني أذهب إلى أبي وأبيكم ، ليبعث إليكم الفارقليط الذي ينبئكم بالتأويل » . (٣)

ولم يعدم العرفانيون من الصوفية في هذا السياق أن يفتحوا باب التأويل لما ورد في اللاهوت المسيحي من مصطلح وعبارات وهو أي التأويل منهج

---

(١) السهروردي / هياكل النور ، مطبعة السعادة ، طبعة أولى ، ص ٣٨ / ٣٩ ، وراجع أيضاً / هياكل النور نشر د . محمد علي أبو ريان ، القاهرة ، المكتبة التجارية ١٩٥٧ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق ص ٤٦ وراجع أيضاً الكتاب التذكاري الخاص بالسهروردي في الذكرى المئوية الثامنة لوفاته / القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

يساير طبيعة نظرهم في لغة التنزيل والوحي ، ومما يؤكد ذلك ، تأويل عبد الكريم الجيلي صاحب الانسان الكامل للتثليث في قولهم « بسم الآب والابن والروح القدس » مع ملاحظة أنه حرف فقال بدلا من روح القدس الأم ، ولقد تأول فقال « المراد بالأب هو اسم الله ، والأم كنه الذات المعبر عنها بماهية الحقائق ، وبالابن الكتاب وهو الوجود المطلق لأنه فرع ونتيجة عن ماهية الكنه » (١)

هذا هو الأمر الأول ، أما الأمر الثاني فيتعلق بآيتي ١١٦ ، ١١٧ من سورة المائدة ، وفيهما يقول القرآن : (واذ قال الله يا عيسى بن مريم أأنت قلت للناس اتخذوني وأمي إلهين من دون الله قال سبحانك ، ما يكون لي أن أقول ما ليس لي بحق ، إن كنت قلته فقد علمته ، تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك إنك أنت علام الغيوب . ما قلت لهم إلا ما أمرتني به أن اعبدوا الله ربي وربكم ، وكنت عليهم شهيداً ما دمت فيهم ، فلما توفيتني كنت أنت الرقيب عليهم وأنت على كل شيء شهيد) .

وإلى هاتين الآيتين أشار ابن عربي بقوله :

فلو تراه وقد جاءته آيته ... تسعى لتظهر في الأكوان أحكامه
مواجهاً بلسان أنت قلت لهم ... بأنك الله وهو الله علامه
جوابه قيل ما قد قيل فاعف ولا ... تنظر بجرم الذي أرداه اجرامه

وفي تأويل الآيتين السابقتين على نحو صوفي عرفاني ذهب ابن عربي إلى أن الحق لما استفهم الحقيقة العيسوية كان لا بد من الأدب في الجواب للمستفهم ، واقتضت الحكمة التفرقة بعين الجمع ، فقال وقدم التنزيه سبحانك ، فحدد بالكاف التي تقتضي المواجهة في الخطاب ، ثم إن المسيح (عليه السلام) قال لقومه أن اعبدوا الله ، فجاء باسم الله لاختلاف العباد

(١) الجيلي / الانسان الكامل ، ج ١ ، ص ٧٤ .

في العبادات واختلاف الشرائع ، ولم يعين اسماً خاصاً دون إسم ، وإنما ذكر الإسم الذي يعده الصوفية جامعاً لكل الأسماء ، وقد أثبت نفسه مأموراً كما يفهم من قوله الذي حكاه القرآن ــ ما قلت لهم إلا ما أمرتني به ــ وليست هذه المأمورية سوى عبوديته، إذ لا يؤمر إلا من يتصور منه الامتثال وإن لم يفعل . (١)

هذه هي الخطوط العامة التي تحدد موقف العرفانية الصوفية من اللاهوت المسيحي ، ولا نزعم أننا استنفدنا هذا الموقف بأسره ، وذلك لأن ثم تصورات وأفكاراً أخرى تتصل بالحلول والاتحاد والتثليث ، وهذا ما سنعرض له عند معالجة الرموز المسيحية في الشعر الصوفي .

٣ ــ الرموز المسيحية في الشعر الصوفي

لم يخل ما تعرضنا له الكشف عن موقف العرفانية الصوفية من اللاهوت المسيحي ، من طابع الرموز التي نظفر بها في التشكيل الرباعي المنعكس آدم ــ مريم ، وحواء ــ عيسى ، وقد آل الرمز في هذا التشكيل إلى تجريد غنوصي يحيل على مقولتي الفاعل والمنفعل ، ولا يخفى أن الرمز الذي طرحه الصوفية في هذا التشكيل من حيث ما يبدو تجريداً عرفانياً ، لم تنكشف دلالته الرمزية إلا من خلال بناء استعاري وكيف حسي تبينا فيه عوداً خفياً إلى أسطورة الجنس الخنثوي ، وارتبطت بهذا الرمز رموز أخرى نجدها في حديثهم عن الطابع الأنثوي في شخصية المسيح ، وطابع الحكمة الخالقة في مريم البتول بوصفها تجسداً لوعاء الكلمة الإلهية .

(١) انظر / فصوص الحكم ، ص ٢٢٦ ، ٢٢٧ .

واذا كان التحول الرمزي للشخصية في وجدان من يقدسونها ، يخلع عليها طابع البطولة ، فإن أبطال الثقافة قد يبدون من هذه الوجهة أفراداً ينطوون على طابع إلهي مقدس ، وفي هذا السياق تتجاوز الشخصية ما هو إنساني وتتشبث به في نفس الوقت . وهذا التجاوز صوب ضرب من القداسة والتأليه ، إنما هو تعبير عن أن الشخصية قد صارت في وجدان الجماعة الانسانية رمزاً ، نتبين فيه عود الذاكرة والوجدان إلى ينابيع ثقافية قديمة يسيطر عليها (لوجوس) أو مبدأ انفعالي وجداني أساسه أن الفرد تعبير عن الجماعة وأن الجزء تعبير عن الكل بأسره .

ولقد استنبتت المذاهب العرفانية المختلفة رموزها الخاصة بتجلي الإله في الطبيعة وتجليه في الشخصية الإنسانية ، في تربة ذلك الحدس الجماعي الأول .

واننا لنتبين في ميتافيزيقا الوجود والتجلي كما فصلها المدرسيون من المسيحيين وعرفاء الصوفية المسلمين ، الأنا الانساني بوصفه صورة وأنموذجاً للإله ، ومن ثم ظهر التجلي في عمليتين متقابلتين ، فالإنسان إما أن يرفع إلى درجة تجل إلهي ، فيئول الجزئي إلى الكلي والموقوت إلى الدائم واما أن تنكشف الألوهية بتجليها في الإنسان ، وبعبارة أخرى إما أن يتأنس الله واما أن يتأله الانسان .

واذا كان الرمز جماع أضداد ومتقابلات ، فإن شخصية المسيح رمز يستقطب الإنساني والإلهي ويضم النهائي واللانهائي ، ويحتضن الداثر والأبدي ، والشخصية من هذه الوجهة ، تبدو على حد تعبير ياسبرز Jasepers شفرة من شفرات العلو التي يتكلم بها إلى الوجدان الانساني .

وههنا في المنطقة الوسطى يتشكل الرمز بوصفه قطباً لمتقابلين ، ويستمد حيويته وإيحاءه من عود خفي إلى اللوغوس الأول الذي مؤداه أن يمثل الفردي الكلي بأسره .

وتسلمنا دراسة العرفانية الصوفية لدى المسلمين إلى حقيقة أنهم وسعوا دائرة الرمز ، فلم يقفوا عند فكرة أن الله إنما يتجلى في أفراد مخصوصين ومن ثم شمل التجلي عندهم المسيح وغيره من أفراد الانسان .

وكل ما هنالك من فرق إنما يئول إلى أن النبي أو العرفاني أو الحكيم المتأله إنما يعي هذا التجلي ويتأمله ويصل إلى معاينته في ناسوته الخاص بعد أن تتخلص ذاته بواسطة الرياضة وقطع الشواغل المانعة وحجب الحظوظ النفسية ، مما يعوقها ويمانعها ، أما الانسان العادي فانه بحكم الالف والعادة والانصراف والتشتت ، لا يعي هذا التجلي ولا يعاينه .

وقد عبرت المسيحية عن هذا التجلي بضرب من الحلول والتجسيم الخالص ، ورمزت إليه من خلال الطبيعة الثنائية لشخصية المسيح من حيث إنه يجمع بين اللاهوت والناسوت . وتظهرنا الدراسة التاريخية للتصوف الإسلامي ، على أنهم ألموا منذ القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي بهذا المصطلح في أشعارهم ورسائلهم وكان أبو منصور الحلاج المقتول سنة ٣٠٩ هـ أول من بادر إلى هذا الرمز ، وعبر عنه في شيء من أشعاره وكانت هذه الأشعار والأقوال المأثورة عنه سبباً في إدانته واتهامه بالزندقة والكفر حتى آل أمره إلى ما آل اليه *

---

* قال أبو الحسن علي بن عثمان الجلابي الهجويري المتوفي سنة ٤٦٥ / ١٠٧٢ م عن الحلاج إنه من سكارى الطريقة وكان ذا حال قوي وهمة عالية ، وذكر الهجويري أن المشايخ مختلفون في شأنه ، فهو مردود عند طائفة من أمثال عمرو بن عثمان وأبي يعقوب النهرجوري وأبي يعقوب الأقطع وعلي بن سهل الأصفهاني ، وقبله ابن عطاء ومحمد ابن خفيف وأبو القاسم النصراباذي ، وتوقف في أمره الجنيد والجريري والحصري ونسبه فريق الى تعاطي السحر ، وكان معظماً عند أبي سعيد بن أبي الخير وأبي القاسم الجرجاني ولا ينكر كمال فضله وصفاء حاله وكثرة مجاهداته إلا قلة من الشيوخ ، وذكر الهجويري أنه رأى فريقاً من الملاحدة في بغداد ونواحيها يدعون توليهم له وأسموا أنفسهم =

ومن أشعاره التي تبدو عليها مسحة من رموز اللاهوت المسيحي ما روى عنه الحسين بن حمدان إذ قال سمعت الحسين أبي الحلاج ، يقول في سوق بغداد :

ألا أبْلغْ أحبّائي بأنّي   ركبتُ البَحْرَ وانكَسَرَ السفينة
ففي دينِ الصليب يكون موتي   ولا البَطْحا أريدُ ولا المدينَة

ومنها ما فيه شبهة الحلولية من مثل قوله :

أنت بين الشّغافِ والقلب تجري   مثلَ جري الدّموع من أجفانِ
وتُحل الضمير جَوْفَ فؤادي   كحلولِ الأرواح في الأبْدان
ليس من ساكنٍ تحرّك إلا   أنت حرّكتَهُ خفيّ المكان

وقوله وقد أهاب باللاهوت والناسوت وما ينعته الصوفية بالاتحاد ويسميه غيرهم الحلول :

سُبْحانَ من أظْهَرَ ناسوتَه   سرّ سنا لاهُوته الثّاقبِ
ثم بدا لخلقه ظاهـراً   في صُورة الآكلِ والشّاربِ

وقوله :

دخلتُ بناسوتي لديْكَ على الخلقِ   ولولاكَ لاهوتي خَرَجْتُ من الصدق
فان لسانَ العلم للنطقِ والهدى   وان لسانَ الغيب جلّ عن النطقِ

الحلاجيين وهم يغالون في أمره كغلو الرافضة في تولي علي ، وقد نبه الهجويري إلى أنه كان هناك شخصان باسم الحلاج أحدهما « الحسن بن منصور » الملحد المنسوب إلى بغداد والآخر « الحسين بن منصور الحلاج » الحقيقي المنسوب إلى بيضا ورد . انظر كشف المحجوب ج ١ ، دراسة وترجمة د . إسعاد عبد الهادي قنديل ، المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ١٩٧٤ .

ظهرت لخلق والتبستَ لفتنــة على بعض خلق واحتجبتَ عن الخلق
فتظهر للأبصارِ في الغرب تارةً وطوراً عن الأبصار تغربُ في الشرق[1]

وعلى الرغم من أن كبار الصوفية كأبي القاسم الجنيد ، كانوا يعدون الحلاج صوفياً غلبه الحال وتملكه السكر المعبر عن النشوة الالهية ، مما جعلهم يتأولون عبارته « أنا الحق » بوصفها شطحاً ، هو أبعد ما يكون عن الكمال الروحي ، فاننا نظفر من بين الصوفية بمن فسروا عبارته وأشعاره تفسيراً حلولياً ، وقد ذهب بلاثيوس في هذا السياق إلى أن ابن عربي كان أميل إلى الحلولية في التأويل « فالله والانسان متميزان .. عقلياً ومنطقياً فحسب ، كمظهرين لجوهر الواحد الأحد ، والوجدان الصوفي هو الذي يكشف للانسان عن هذه الهوية الفعلية بين الانسان والله ، وهنا تلتقي الميتافيزيقا الأفلوطينية والعرفانية الغنوصية عند ابن عربي بالعقيدة المسيحية في التجسد وتصبغها بصبغة حلولية أوضح ، فعند ابن عربي .... أن الانسان الكامل الذي فيه تتحقق هذه الهوية باستمرار ، هو النور الالهي المتجسد في آدم ، وبعده في سائر الأنبياء ، وكان آدم أول تجل موضوعي للطبيعة الالهية ، وقبل وجوده الزمني على الأرض ، وجد سابقاً وجوداً سماوياً أزلياً أبدياً على مثال (النوس) في الأفلاطونية المحدثة ، و(اللوغوس) عند الغنوصيين ، ومحمد عليه السلام وهو التجلي (التجسد) الأخير لهذا النور هو الانسان الكامل الوسيط للطف الالهي للناس وللأولياء ... والاتحاد إذن ينظر إليه عند ابن عربي على أنه بمعنى المحايثة التامة » .[2]

ولا شك في أن أساليب الحلاج الشعرية ، تبدو مشكلة من الوجهة الدينية ، ولكننا إذا أهبنا مرة أخرى بالرموز الشعرية في التراث الصوفي ،

---

(١) ل . ماسينيون ، ب . كراوس/ أخبار الحلاج/ ص ٨١/ ٨٤ ، ص ١١٣/ ١١٤ .
(٢) أسين بلاثيوس/ ابن عربي في حياته ومذهبه ، ط ١٩٦٥ ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ص ٢٥٨ .

أمكن أن نتعرف على هذه الأساليب التي يشعر بعضها بالردة وبتحطيم ما هو مقدس في الوجدان الاسلامي .

وانطلاقاً من « الموقف الرمزي» لا يبدو « ركوب البحر وانكسار السفين » صورة مركبة على النحو المعتاد ، وكذلك « الموت في دين الصليب» من حيث يدل ظاهر العبارة على الردة والتنصر ، ونفيه أن تتعلق إرادته بمكة والمدينة من حيث يرتبطان بشعيرة مقدسة .

وتئول هذه الأساليب كلها إلى الرمز في طبيعته العرفانية ، وفيه نتعرف على « الخطر » بوصفه علامة على كل حياة روحية تنشد التوتر الخصب والقلق المفضي إلى الطمأنينة الحقة ، وهل ثمة خطر يرهف الوجود الانساني أعلى وأشد مما عبر الحلاج عنه بركوب البحر وانكسار السفين والتنبؤ بالمصير الشخصي المكلل بمجد الشهادة ؟

وينبيء الكيف الحسي للصورة عن دلالة رمزية تحيل على هذه الصورة ذاتها ، وتتجاوزها إلى تعبير الحلاج عن تجربته الذاتية ، إذ أوغل في موج متراكب وبحر متلاطم من المقامات والأحوال والمنازلات والمواجيد الالهية ، دونما تعويل على رياضة أو مجاهدة ، يجعلها البعض من باب المعاوضة ويتوسل بها البعض إلى درك ما يرغبون ، كما يبلغ الانسان بالسفينة شاطىء الأمان .

ولئن أشعر « موته في دين الصليب» من حيث ظاهره بالردة والتنصر ، لقد لوح بهذا التعبير إلى مبدأ عرفاني صوفي يتمثل في قتل النفس بالمجاهدة ، وقد عبر الحلاج عن هذا الموت الاختياري بالنفس المصلوبة لأنها بحكم جبلتها تدعى الربوبية والوجود على الاستقلال، وكثيراً ما كان الحلاج يردد :

بيني وبينك إنيٌّ ينازعني فارفع بإنيِّك إنِّي من البين

وهي رغبة نالها بضرب من الفتوة الروحية التي أكدتها واقعة صلبه على باب

الطاق في بغداد سنة ٣٠٩ هـ ، وان فرار البينونة وانقضاء الفرق وارتفاع حكم « إنه أنا » بحقيقة « إنه أنت » لا يذان بقتل النفس وصلبها ، فلا تبقى لها شهوة ولا حظ ولا ارادة ولا تعلق برسوم المكان وحدود الجهات لأنها مستهلكة في الحقيقة المطلقة الشاملة .

وفي أبيات الحلاج السابقة ما يوحي بالحلولية ، وقد يكون في حلوليته شبهة تأثر بمذاهب اللاهوت المسيحي ، ومما يؤكد تأثير مذهب الحلول المسيحي على بعض تيارات الفكر الاسلامي ، ما ذكره أبو نصر السراج المتوفي سنة ٣٧٨ هـ ، عندما فصل أغاليط الحلولية وجعل يفندها مستنداً على تأويل صوفي للحلول ، وذلك في قوله « بلغني أن جماعة من الحلولية زعموا أن الحق اصطفى أجساماً حل فيها بمعاني الربوبية ، وأزال عنها معاني البشرية ، فان صح عن أحد أنه قال هذه المقالة وظن أن التوحيد أبدي له صفحته بما أشار إليه ، فقد غلط في ذلك ، وذهب عليه أن الشيء في الشيء ، مجانس للشيء الذي حل فيه ، والله تعالى بائن من الأشياء والأشياء بائنة منه بصفاتها ، والذي أظهر في الأشياء ، فذلك آثار صنعته ودليل ربوبيته .... وانما ضلت الحلولية إن صح عنهم ذلك ، لأنهم لم يميزوا بين القدرة وبين الشواهد التي تدل على قدرة القادر ، فتاهت عند ذلك ، وبلغني أن منهم من قال .... حال في المستحسنات وغير المستحسنات ، ومنهم من قال حال في المستحسنات فقط ، ومنهم من قال على الدوام ، ومنهم من قال وقتا دون وقت ، ... والذي غلط في الحلول غلط لأنه لم يحسن أن يميز بين الحق وبين أوصاف الخلق ، لأن الله تعالى لا يحل في القلوب ، وانما يحل في القلوب الايمان به والتصديق له والتوحيد والمعرفة » .[1]

وفي سياق العلاقة بين الحلول وبين اللاهوت والناسوت ، ميز الصوفية

---

(١) أبو نصر السراج ، اللمع ، ص ٥٤١ .

المتأخرون بين ناسوت حقيقي هو الصورة الانسانية ، وناسوت مجازي ، وهو كل ما غاير هذه الصورة ، ولما كان مذهب العرفاء الصوفيين ، أن الصفة عين الذات ، لزم من هذه المقولة عندهم أن تكون الحياة عين الذات الالهية ، وهم يعنون بها ، الحياة في كليتها وشمولها ، فالحياة الحادثة والحياة السرمدية القديمة الأبدية ، وجهان وتجليان لجوهر واحد هو الحياة في مفهومها الشامل ، ولقد رتب الصوفية على هذه المقدمة نتيجة يستخلص منها تعريف للاهوت يحيل على الحياة سيالة سارية في الأشياء ، فذلك القادر من الحياة السارية في الأشياء يسمى لاهوتاً ، والناسوت هو المحل القائم به ذلك الروح ، فيسمى الناسوت روحاً بما قام به سواء كان القائم به صورة انسانية أو أي صورة من صور العالم الحية . [1]

وفي تحليل ابن عربي لبعض مقولات اللاهوت المسيحي متمثلة في الحلول وفي الجمع بين اللاهوت والناسوت في شخص المسيح ، ذهب إلى أنهم نسبوا إلى الكفر وهو الستر « لأنهم ستروا الله ... بصورة بشرية عيسى فقال تعالى : لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح بن مريم المائدة آية ١٧ ، فجمعوا بين الخطأ والكفر في تمام الكلام فله ، لا بقولهم هو الله ولا بقولهم ابن مريم ، .... فوقع الخلاف لذلك بين أهل الملل في عيسى ما هو ؟ فمن ناظر فيه من حيث صورته الانسانية البشرية فيقول هو ابن مريم ومن ناظر فيه من حيث الصورة الممثلة للبشرية ، فينسبه إلى جبريل ، ومن ناظر فيه من

---

(١) انظر / ابن عربي / فصوص الحكم ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ وراجع تعليق الكاشاني على نص ابن عربي ص ٢١٠ للتعرف على التمييز بين الناسوت بالحقيقة والناسوت بالمجاز ، وبناء على هذا التصور العرفاني يمكن القول بأن في كل الأشياء الحية لاهوتاً وناسوتاً ، أي سورة حية ومحلا قابلا لتدفق الحيوية وفي هذا السياق نتبين أن العرفانية الصوفية وسعت دلالة الرمز المسيحي بالتعميم والشمول فكانت أكثر اتساقاً مع مذاهب التجلي والحلول والاتحاد من اللاهوت المسيحي الذي تميز بالتحجير والحصر وتقييد التجلي اللاهوتي بالمسيح .

حيث ما ظهر عنه ..... فينسبه إلى الله بالروحية فيقول روح الله .....
فتارة يكون الحق فيه متوهماً ، وتارة يكون الملك فيه متوهماً وتارة تكون البشرية الانسانية فيه متوهمة ، فيكون عند كل ناظر بحسب ما يغلب عليه ، فهو كلمة الله وهو روح الله وهو عبدالله » (١)

ويبدو أن الصوفية انتهوا فيما يتعلق بالحلول وبأقنومي اللاهوت والناسوت في شخص المسيح ، إلى أن النصارى وقفوا عند وصيد التشبيه والتجسيم (التجسد) الخالصين ، وليس الأمر على هذا الحد في العرفانية الصوفية ، إذ إنها جمعت بين التنزيه والتشبيه ، وبعبارة أخرى بين المفارق والمحايث ولا شك في أن الجمع بين النقيضين إذا ما أهبنا بأسلوب المنطق الأرسطي الصوري ، إنما هو على حد اللامعقول لا المعقول ، وليس القصد من اللامعقول أن يكون تعبيراً عن السلب واللبس الخالصين ، وانما هو تعبير عما لا يدرك بالفهم الانساني المعتاد ، لأنه يتجاوز حدود الادراك الحسي ويند عن مقولات العقل التي لا تعمل إلا في نطاق الظاهرات القابلة للتصور والفهم الذهني .

---

(١) ابن عربي / فصوص الحكم / ص ٢١٤ ، ٢١٦ وراجع تعليق الكاشاني على قول ابن عربي « فجمعوا بين الخطأ والكفر في تمام الكلام كله » حيث قال الكاشاني ... لأنهم لم يكفروا بحمل هو على الله لأن الله هو ... ولا بقولهم ابن مريم ، لأنه ابن مريم ، بل بحصر الحق في هوية المسيح وتوهمهم حلوله فيه ، والله ليس بمحصور في شيء ، بل هو المسيح وهو العالم كله ، فجمعوا بين الخطأ بالحصر وبين ستر الحق بصورة بشرية عيسى / ص ٢١٤ ، وقد زاد الجيلي هذا الرأي إيضاحاً بقوله إن النصارى ولو كانوا محقين من حيث هذا التجلي فقد أخطئوا فيه وضلوا لحصرهم ذلك في عيسى ومريم وروح القدس ولقولهم بالتجسيم المطلق والتشبيه المقيد في هذه الواحدية وليس في الانجيل إلا ما يقوم به الناموس اللاهوتي في الوجود الناسوتي وهو مقتضى ظهور الحق في الخلق ، لكنهم اي النصارى ذهبوا الى التجسيم والحصر، فما قام بما في الانجيل على الحقيقة إلا المحمديون.

وفي سياق الجمع بين العلو والمحايثة أو بين التنزيه والتشبيه ، أو بين اللاهوت والناسوت ينكشف لنا طابع المفارقة المفعمة بالرمز ، وهذه المفارقة من حيث هي علامة على اللامعقول تؤكد أمرين ، الأول أن الله جماع الأضداد ، والثاني أن الأضداد المجتمعة من حيث هي موضوع يتناوله التعبير الرمزي ، لا يتأتى تصورها أو ذوقها إلا عن طريق الوجدان .

ومما يدل على أن العرفانية الصوفية جمعت بين التنزيه والتشبيه ، قول ابن عربي « .... أخبر تعالى عن نفسه بالنقيضين في الكتاب والسنة ، فشبه في موضوع ومنزه في موضع ... فتفرقت خواطر التشبيه وتشتتت خواطر التنزيه ، فان المنزه على الحقيقة قد قيده وحصره في تنزيهه » .. والحق هو في الجمع بالقول بحكم الطائفتين ، فلا ينزه تنزيهاً يخرج عن التشبيه ، ولا يشبه تشبيهاً يخرج عن التنزيه » . (1)

ولقد وضح من العرض السابق أن الحلاج أهاب في بعض شعره برمز الحلول من حيث يحيل على طبيعة مزدوجة تنحل إلى اللاهوت والناسوت وبعبارة أخرى ، إلى الأبدي والداثر ، واللانهائي والنهائي ، والكلي المطلق والفردي المتعين في وحدة جامعة متوترة ، يدل على ذلك قوله :

وتحل الضمير جوف فؤادي   كحلول الأرواح في الأبدان

وقولـــه :

سبحان من أظهر ناسوتـــه   سر سنا لاهوته الثاقب

وقوله من أبيات له :

يا جملة الكل لست غيري   فما اعتذاري إذاً إلـــيّ ؟

ويفضي بنا هذا السياق المستلهم من اللاهوت المسيحي إلى أن نعرض

---

(1) الفتوحات المكية / السفر الرابع / ف ٤٤٥ ، ٣٢٤ .

لمسائل ثلاث ، الأولى كيف حال العرفانيون من صوفية الاسلام رمز الحلول ووحدة اللاهوت والناسوت ، والثانية ، ما مدى تأثر الغنوص الشيعي بهذه التصورات التي بدت غريبة عن جوهر العقيدة الاسلامية ، وكيف تسرب شيء من هذه الأفكار إلى الحركات التي روجها الزنادقة ، والثالثة كيف تناول بعض فلاسفة الوجود هذه العقيدة المفعمة بالرموز .

ولعلنا نلاحظ فيما يتعلق بالمسألة الأولى ، أن الصوفية ميزوا بين الحلول والاتحاد ، على الرغم مما يمكن أن يكون بينهما من ترادف ، ولقد تبين مما ذكر أبو نصر السراج ، أن الحلول إنما هو حلول إيمان ومعرفة وتوحيد ، وليس حلول ذات في ذات ، لأن هذا الأخير يقتضي المجانسة وهي ليست متحققة .

والاتحاد إذا رادف الحلول ، فانه أيضاً من باب المحال إذا فهم منه أن تصير الذاتان واحدة ، وتئول الاستحالة إلى وجهين ، الأول أنه إن بقي عين كل واحد منهما موجوداً في حال الاتحاد فهما ذاتان والثاني أنه إن عدمت عين وبقيت الأخرى ، لم يكن للتي عدمت تعين أوحد ووجود ، وتأسيساً على ما سبق ، ذهب ابن عربي إلى وضع مفهومين للاتحاد الأول يؤخذ على حد ظهور الواحد في مراتب العدد بحيث يظهر العدد ، ويتعين بواسطة الواحد ، والثاني تداخل الحق في أوصاف الخلق ، إذ قد وصف الانسان في التنزيل بأوصاف كمالية هي للحق كالحياة والعلم والقدرة كما وصف الاله بأوصاف هي للانسان كالعين واليد والرجل والذراع والضحك والنسيان والتعجب ، فلما تداخلت الأوصاف ، سمي ذلك اتحاداً لظهورنا به وظهوره بنا ، وهذا الأساس العرفاني هو ما تحيل عليه بعض الأساليب والعبارات المأثورة عن نفر من الصوفية كالحلاج والشبلي وأبي يزيد البسطامي وغيرهم .[1]

---

(١) انظر / رسائل ابن عربي ، كتاب المسائل ، ج ٢ .

على أن بعض الصوفية المتأخرين ذهبوا إلى أن الاتحاد شهود ذوقي للواحد المطلق من حيث إنه (البد) على حد تعبير ابن سبعين أو الوجود المستند إليه في الظهور وتحقق أعيان الممكنات [1] وعلى هدى هذه الآراء ، وفي ضوء ما سبق عرضه ، انتهى الصوفية إلى الكشف عن مفارقة اللاهوت ـ الناسوت بواسطة تصور حيوي يسميه برجسون السورة الحيوية في الأشياء ، وهذا القدر من الحياة التي ليست شيئاً آخر غير الله ذاته هو اللاهوت ، والناسوت سواء كان على حد الحقيقة أو على حد المجاز ، هو المحل القابل الذي تدفقت فيه الحياة الالهية ، وبناء على هذا التحليل ، انتهت العرفانية الصوفية إلى أمرين ، الأول ، تجلي العلو في كل الأشياء دون أن يتكثر في ذاته ، والثاني أن من السخف والخلف أن يقال إن اللاهوت إنما تحقق في شخص المسيح وحده ، لأنه كما تحقق فيه تحقق في غيره من أفراد العالم .

وتحيل المسألة الثانية في هذا السياق إلى تبين ما تسرب إلى الغنوص الشيعي من تأثيرات مسيحية ، ولا يقال في هذا المجال إنها مسألة عارضة أو مقحمة ، وذلك أن الدارس لا يستطيع أن ينكر ما بين التصوف والتشيع من علاقة وتشابه في بعض التصورات والأفكار .

ولا يخفى أننا نقف من خلال بعض المصنفات التي عنيت بدراسة الشيعة ولا سيما الغلاة منهم على تأثر واضح بعقيدة الحلول المسيحية [2] .

---

(١) انظر / احمد ضياء الدين الكمشخانلي ، جامع اصول الأولياء ، ط الاستانة ١٢٧٨ هـ ، وراجع أيضاً رسالتي الماجستير «الخصائص الفنية والخصائص الصوفية في شعر ابن الفارض» ٢١٨ / ٢٢٢ .

(٢) انظر / الفصل لابن حزم ، والملل والنحل للشهرستاني ، وراجع أيضاً : كشف أسرار الباطنية وأخبار القرامطة لمحمد بن مالك الحمادي ، نشر الكوثري القاهرة ١٩٣٩ ، وبيان مذاهب الباطنية للديلمي ، اسطنبول ١٩٣٨ ، والرد على فضائح الباطنية للغزالي تحقيق عبد الرحمن بدوي، نشر وزارة الثقافة القاهرة ١٩٦٤ . وراجع أيضاً لأبي محمد الحسن بن موسى النوبختي ، فرق الشيعة ، النجف الأشرف مطابقة لطبعة ريتر ١٩٣٦ =

وانا لنظفر بهذا التأثر أوضح ما يكون فيما يعرف عند غلاة الشيعة بعيد القيامة وقائم القيامة الذي يحل فيه الجوهر الالهي ، وفي هذه التصورات يمكن أن نلاحظ قسطاً وفيراً من أفكار اللاهوت المسيحي ، إذ يناظر « عيد القيامة » عند غلاة الشيعة ، قيام المسيح من بين الأموات من حيث هو طقس ديني ، واننا لنقع في كثير من الأحاديث على تصوير المسيح بوصفه شاهد القيامة ، أما تأثر الشيعة وخاصة إسماعيلية اليمن ، فيبدو في اعتقادهم أن قائم القيامة يعلن بظهوره حلول السبت الأكبر يوم الراحة ، وفي هذا اليوم يسود الأرض السلام ، وتتحقق ذوات المقبلين على الله ويهلك المعرضون [1] .

ومن بين هذه الأفكار ، اعتقد غلاة الشيعة في فكرة حلول الجوهر الالهي في قائم القيامة ، وربما أمكن رد هذه الفكرة إلى الكيسانية أتباع كيسان ، وهو مولى تولى بعد سليمان بن صرد قيادة الشيعة في الكوفة ولقد ورثت الكيسانية عقيدة الحلول عن السبأية أتباع عبدالله بن سبأ الذي غلا في تصور الإمام علي ، وقال إن فيه قبساً إلهياً ورثه عن الرسول ، وهو ينتقل في الأئمة واحداً تلو الآخر [2] ، وكانت الاسماعيلية أكثر الفرق

ولويس ، برنارد/ أصول الاسماعيلية ، مكتبة المثنى بغداد ، دار الكاتب العربي القاهرة ١٩٤٧ .. وانظر أيضاً

W. Ivanov: Two early Ismaili treatises, Bombay, 1933

Ivanov: Guide to Ismaili Literature, London, 1933.

(١) انظر/ د . السيد محمد العزاوي/ فرقة النزارية ، مطبعة جامعة عين شمس ١٩٧٠ ، ص ١٥٠ .

(٢) انظر/ د . شوقي ضيف/ العصر الاسلامي ، دار المعارف . القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ص ١٩٠ / ١٩١ .

تطرفاً وغلواً وأخذا بفكرة الحلول المسيحية * التي كانت تشكل أهم التصورات والرموز الاستسرارية عندهم .

وربما تجلت في شخصية قائم القيامة عند الشيعة على حد زعمهم بعض ملامح حلول الجوهر الالهي في القائم ، فهو شخصية سرمدية بلا بداية ولا نهاية ، تجلت أيام آدم في صورة (ملك شوليم) وتجلت أيام نوح في صورة (ملك يزداق) ، وفي عهد إبراهيم في صورة (ملك السلام) ، وفي صورة (ذي القرنين أو هارون) في عهد موسى ، وتجلت في دور عيسى في صورة (شمعون الصفا) وتجلت في دور محمد عليه السلام في صورة (علي) الذي لا مبدأ له ولا معاد ولا نهاية ولا بداية وقائم القيامة عندهم هو وجه الله الباقي أو اسم الله الأعظم ، ومظهر الكلمة العليا ، وهو الكل بلا خلائق ، وكل الخلائق بدونه عدم ، وهو ذلك المولى الذي بارادته يصبح المعدوم موجوداً وبقبوله يصبح الممتنع واجباً ، وربما كان ثم شيء من تشابه بين التصور الغنوصي عند الشيعة ، وهو الخاص بما يعرف بأدوار التجلي الالهي في المصطفين من الأنبياء والأئمة وقائم القيامة وبين تصور الصوفية العرفاني الخاص بتجلي الحقيقة المحمدية في آدم وفي جميع الرسل والأولياء والعرفانيين في شكل دورات تترى ، ويفضي هذا التصور عند الصوفية والشيعة على حد سواء إلى اعتبار الخلاف بين الأنبياء ، واقعاً في

---

* ذهب العزاوي في مقدمة كتابه (فرقة النزارية) اعتماداً على الثبت الذي أورده نظام الملك ، إلى أن للاسماعيلية أسماء مختلفة ، فهم الاسماعيلية في مصر وحلب ، والقرامطة في قم وكاشان وطبرستان وسبزوار وما وراء النهر وغزنة وبغداد ، والمباركية في الكوفة ، والراوندية والبرقعية في البصرة ، والخليفية في الري ، والمحمرة في جرجان ، والمبيضة في الشام ، والسعيدية في المغرب . والباطنية في أصفهان ، والجنابية في الأحساء والبحرين ، ويعرفون أيضاً بالخطابية نسبة إلى ابي الخطاب داعية محمد الباقر وجعفر الصادق ، وقد قتله عيسى بن موسى والى الكوفة سنة ١٣٨ / ٧٥٥ ، وراجع أيضاً أبا عمر محمد الكشي / منهاج المقال في معرفة الرجال ، بمبي ١٣١٧ هـ .

المظهر الخارجي فحسب ، أما الحقيقة فانه رسول واحد بعث إلى العالمين في أزمنة مختلفة وفي مظاهر جسمانية متباينة ، كي يعلن للناس إرادة الله وينبئهم بمشيئته [1] ومن السهل أن ندرك التناظر بين صفات قائم القيامة عند الشيعة ، وبين صفات القطب كما يحددها الصوفية ، ولقد ذهب الطوسي في « التصورات » الى أن طاعة الامام ميزان لطاعة الله وعبادته ، وأن معرفته عين معرفته ، ومحبته عين محبته وأنه مركز السماء وقطب الأرض ألبسه الله كسوة وحدته ، ويسر له بقاء سرمديته ، فقوله قول الله ، وفعله فعل الله ، وكذلك أمره وكلمته وحكمه وارادته وعلمه وقدرته [2]

ومما يؤكد فكرة الحلول عند الشيعة ، ما نقله مؤلف « فرقة النزارية » عن الطوسي صاحب التصورات من أن وجه القائم هو وجه الله ، ويده يد الله وسمعه سمع الله ، وله أن يقول نحن أسماء الله الحسنى وأنا رافع السموات وباسط الأرضين وأنا الأول والآخر والظاهر والباطن وأنا بكل شيء عليم . أما مؤلف « هفت بابا » المجهول فيقول إن الصورة البشرية هي صورة الله الخاصة التي ظهر بها ، وهي التي يتجلى بها على البشر حتى يبلغ بهم إلى ذاته بحكم الحقيقة . [3]

---

(١) فرقة النزارية/ ص ١٦٩/ ١٧٠ وانظر أيضاً مقال جولد تسيهر (العناصر الأفلاطونية والغنوصية في الحديث) ضمن كتاب/ التراث اليوناني في الحضارة الاسلامية ، ص ٢٣٥ .

(٢) فرقة النزارية ، ص ١٧١ وراجع أيضاً/ التصورات أو روضة التسليم لنصير الدين الطوسي/ النص الفارسي ، نشر ايفانوف ، ليدن ١٩٥٠ ورقة ٨٨/ ٨٩ من النص الفارسي ، وقد أحال عليه مؤلف كتاب فرقة النزارية ، كما أحال على كتاب/ هفت بابا سيدنا وهو لمؤلف المجهول .

(٣) فرقة النزارية/ ص ١٧٢ ، وراجع أيضاً فيما يتصل بايضاح هذه الافكار عند غلاة الشيعة : عادل العوا / منتخبات اسماعيلية ، دمشق ، مطبعة الجامعة السورية ١٩٥٨ ، وأربع رسائل اسماعيلية لعارف تامر ، بيروت ١٩٥٣ ، وطائفة الاسماعيلية ، تاريخها ونظمها وعقائدها للدكتور محمد كامل حسين ، القاهرة مكتبة النهضة ١٩٥٩ ، وأعيان الشيعة في مجلدات للسيد محسن الأمين بيروت مطبعة الانصاف ١٩٦٠ .

ولعلنا نلاحظ شيئاً من الاختلاف بين الصوفية والشيعة في هذا السياق ، فقد كان غلاة الشيعة أميل إلى التجسيم والتشبيه ، أما الصوفية فأحالوا في اتحاد اللاهوت والناسوت على نظريتهم في التجلي ، آخذين بمفارقة العلو والمحايثة أو الجمع بين التنزيه والتشبيه ، وكان غلاة الشيعة فيما يتعلق بالجوهر الالهي الحال في الأئمة ، مسرفين في التأثر بالحلولية المسيحية فكما جعلت المسيحية الحلول مشروطاً بشخص المسيح ، جعله غلاة الشيعة مقيداً بالأئمة في شكل دورات تترى ، وليس الأمر في اتحاد الطبيعتين الالهية والإنسانية لدى المتصوفة على هذا النحو من التحجير والقصر ، فانهم بحكم تصورهم الكلي الشامل ، جعلوا الطبيعة الالهية متجلية وسارية في كل جزء من أجزاء العالم ، وهي على ما هي عليه من البساطة والوحدة والاطلاق .

ولم يقف تيار الأفكار والرموز المسيحية عند هذا الحد ، بل امتد وظهر تأثيره في حركات الزنادقة التي لم تخل من المخاتلة والشعبذة والخداع ، يؤكد ذلك ما ذكره ابن القارح في رسالته التي رد عليها المعري برسالة الغفران ، من أن رجلاً قصاراً أعور ظهر في أيام المهدي في بلد خلف بخارى وراء النهر ، وعمل وجهاً من ذهب وقمراً فوق جبل ارتفاعه فراسخ وخوطب برب العزة ، وقد أنفذ المهدي إليه فأحيط به وبقلعته وممن خوطب برب العزة وكوتب بها ، الصناديقي المنصور في اليمن ، وقد غزاه الحسني القائد اليمني في القرن الثالث الهجري وقتله [1] .

ويبدو من حديث المعري أن اليمن كانت معقلاً لغلاة الشيعة والزنادقة

---

(١) أبو العلاء المعري / رسالة الغفران ، تحقيق د . عائشة عبد الرحمن ، الطبعة الخامسة ص ٣٢ وقد خرجت المحققة هذه الأعلام وذكرت أن القصار الأعور هو عطاء وقيل حكيم اسم أبيه غير معروف ، ومات مسموماً سنة ١٦٣ / ٧٧٩ أما الصناديقي فزنديق ظهر سنة ٢٧٠ / ٨٨٣ وقد حسبه المعري أنه المعروف بالمنصور وذكر نيكولسون أنه رستم بن الحسين بن حوشب بن دازين النجار ورجحت المحققة أنه المنصور الذي ذكره ابن حزم في الفصل انظر ص ٤٣٧ / ٤٣٨ .

ممن يدعون الربوبية ويقولون بحلول الجوهر الالهي ، وأنهم جبوا بهذه المزاعم شيئاً من المال وفيراً ، وكان من هؤلاء الزنادقة العلوي البصري وهو صاحب الزنج ، وقد رويت له أبيات تدل على تأله [١] .

وتحدث المعري عن أحمد بن يحيى الراوندي الرافضي المتوفى سنة ٣٠٠ هـ / ٩١٢ م وذكر أنه ادعى الألوهية وطعن على الاسلام في كتبه كما أشار إلى رجل ظهر أمره في البصرة يعرف بشاباس ، وزعمت جماعة كثيرة ألوهيته وأنه رب العزة [٢] ، وهكذا أفتن الناس في الضلالة حتى استجازوا دعوى الربوبية ، فكان ذلك تنطساً في الكفر ، وانما كان أهل الجاهلية يدعون النبوة ولا يجاوزون ذلك إلى سواه [٣] .

ولقد عبر المعري عن رأيه ورأي نفر من مجتمع القرن الرابع الهجري في الحلاج بقوله « .... وكم افتري للحلاج ، والكذب كثير الحلاج ، ... ومما يفتعل عليه أنه قال للذين قتلوه : أتظنون أنكم إياي تقتلون ؟ إنما تقتلون بغلة المادراني ، .... وفي الصوفية اليوم من يرفع شأنه ، ».... وبلغني أن ببغداد قوماً ينتظرون خروجه وأنهم يقفون بحيث صلب على دجلة يتوقعون ظهوره ، وينشد لفتى كان في زمن الحلاج :

إن يكن مَذْهَبُ الحلول صحيحاً ⁂ فالهي في حُرْمَة الزجاج
زعموا لي أمْراً وما صح لكنْ ⁂ هو من إفك شيخنا الحلاج [٤]

وها نحن نتبين محنة الحلاج التي كثيراً ما تنبأ بها في أقواله وأشعاره

---

(١) المرجع السابق / ٤٤٢ ، ٤٤٨ ، ٤٩ ، وصاحب الزنج هو علي بن محمد ابن عبد الرحيم ظهر أمره سنة ٢٥٥ هـ / ٨٦٨ م وقتل سنة ٢٧٠ / ٨٨٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٥٢ ، ٤٩٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٤٤١ .

(٤) المرجع السابق ، وانظر فيما يتعلق بالدفاع عن الحلاج ، رسالة الانتصار لابن عربي ضمن مجموع الرسائل ج ٢ وهي رد على رسالة عبد اللطيف احمد البغدادي .

وهي محنة تكشف في حقيقة الأمر عما تنطوي عليه اللغة من خطر يتهدد الموجود ، وذلك لأن لغته التي تجاوزت التعبير عن المألوف والمعقول لم يدركها من معاصريه إلا الصوفية الذين وافق بعضهم على الفتوى بقتله كأبي القاسم الجنيد ، لأنه باح في وجده بما لا يفشي من أسرار ، وتعاطف معه البعض ممن كانوا يشاكلونه سكراً وشطحاً كأبي بكر الشبلي الذي أوشك أن يلم به ما أصاب الحلاج لولا أنه ادعى الجنون .

ولقد أثارت شخصية الحلاج لدى الدارسين الأوروبيين آراء وأحكاماً مختلفة ، فذهب أ . موللر A. Muller ود . هربلوت D'Herbelot إلى أنه اعتنق المسيحية سراً ، واتهمه رابسكه Reiske بالالحاد والتجديف ، ورأى فيه ثولك Tholuck شخصية مفعمة بالمفارقة والشطح ، وجعله كريمر Kremer قائلاً بالأحدية المطلقة Monist أما برون Browne فقد عده شخصية خطرة قادرة على المخاتلة والخداع.[(١)]

ولا يخفى ما في بعض هذه الآراء من مبالغة ومجانبة للحقيقة ، وذلك أننا في ضوء الوثائق التاريخية والشخصية ، وعلى هدى من دراسة الأستاذ العلامة ماسينيون ، لا نتفق مع الآراء التي ذهب أصحابها الى أن الحلاج تنصر أو أنه كان مجدفاً أو شخصية مشعبذة ، إذ إن هذه الأحكام لم تصدر عن توغل في الشخصية واستبطان لتجربتها الخاصة ، وانما صدرت عن تأثر بآراء بعض الأقدمين تارة ، وتشبث بشيء مما أثر عنه من مثل قوله « على دين الصليب يكون موتي » وربما كان ثولك وكريمر أقرب إلى فهم شخصية الحلاج من غيرهم ، فهو من القائلين بتجريد التوحيد يدل على ذلك قوله المأثور « حسب الواحد إفراد الواحد له » وهو إلى هذا شخصية مفعمة بالسكر

---

(١) انظر / The Encyclopaedia of Islam, edited by: M.T. h. Houtsma A.J. Wensinck, T.W. Arnold, W. Heffening, E. Levi-Provençal 1927, V. II, P. 240.

والوجد الالهي والمفارقة والشطح الذي كان سبيله إلى التصريف والانفراج الوجداني ، ولقد أفضى هذا كله إلى أن يعلن الحلاج نبوءة مصيره ، وأن يطالب الناس باهدار دمه والقصاص منه بقوله : اعلموا أن الله قد أباح لكم دمي ، فاقتلوني تؤجروا وأسترح ، وبقوله في موسم من مواسم الحج وقد تلفع بالسواد : تهدي الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي .[1]

ذلك هو الحلاج ، رغبة عارمة في الموت ، وتأسيس للفتوة الروحية ، وطموح إلى الخطر ، وتشبث بمجد الشهادة ، وتجسيد للانفراج الوجداني بوصفه علامة على توتر الباطن وامتلائه بغبطة إلهية غامرة ، وجيشانه بحركة تأبى إلا الاندفاع الى خارج ، إنه النار المقدسة التي أكلت نفسها ، والعارف الواجد الذي كشف قناع الأسرار في جسارة روحية نادرة وأعلن بلغته التي لا تعرف مداراة السلطة الدينية ، عن المفارقة ، مفارقة الانسان المتأله والاله المتجلي في الانسان ، وفتح بحد هذه اللغة بعداً عميقاً لا يفتأ يهدي إلى رمز المفارقة الجامعة بين المتزمن والسرمدي .

ولا نحسب أننا نسرف في التعميم إذا قلنا إن المفارقة التي تضم الزماني والسرمدي ، تبدو رمزاً مشتركاً بين الصوفية من أرباب التجارب الروحية العليا دونما تمييز بين جنس أو وطن أو دين ، وفي سياق هذه المفارقة يقول ابن عربي في لغة تعول على التجريد :

فالحقّ خلْقٌ بهذا الوجه فاعتبروا   وليس خلقاً بهذا الوجه فادّكروا
جمْعٌ وفرقٌ فانّ العين واحـــدةٌ   وهي الكثيرةُ لا تُبقي ولا تذَرُ

ويقول أيضاً :

فوقتاً يكون العبدُ رباً بلا شكّ   ووقتاً يكون العبدُ عبْداً بلاإفكِ

---

(١) انظر/ مقال ماسينيون عن الحلاج في/ شخصيات قلقة في الاسلام .

فإن كان عبْداً كان بالحق واسعاً ... وإن كان رباً كان في عيشة ضنكِ
فمن كونه عبْداً يرى عينَ نفسه ... وتتسع الآمالُ منه بلا شكِّ
ومن كونه رباً يرى الخلقَ كلّه ... يطالبُه من حضرة الملك والملْكِ
فكن عبدَ رَبّ لا تكنْ رَبّ عبدِه ... فتذهبَ بالتعليقِ في النارِ والسبْكِ

ويقول :

فلا تنظُرْ إلى الخَلْقِ ... وتكسوه سوى الحَقّ
وَنَزّهــهُ وشَبّهــهُ ... وقُمْ في مَقْعَدِ الصّدْقِ
وكن في الجمعِ إن شئْتَ ... وإنْ شئْتَ ففي الفَرْقِ [1]

وهذه المفارقة ، مفارقة العلو الذي تخيث والسرمدي الذي تزمن في الوعي الديني المتفتح الأكمام هي ما رمزت إليه أشعار الحلاج وابن الفارض ، وابن عربي والرومي والعطار ، وهي ما عبرت عنه العرفانية الصوفية برموز مجردة ورموز أخرى أهابت بما تنطوي عليه الصور الشعرية من كيف حسي .

ولقد عمق فلاسفة الوجود المسيحيون رمز المفارقة وتناولوه بتحليل يقترب كثيراً مما بسطه عرفاء الصوفية المسلمين ، وانا لنظفر بتحليل هذا الرمز لدى كيركجورد Kierkegaard وياسبرز Jaspers وجبرييل مارسل Gabriel Marcel ولقد أكد كيركجورد أن تجربة المطلق في الداخل مفارقة وسر Paradoxe et mystère مــن حيث إن الأبدي

---

(١) فصوص الحكم/ فص حكمة قدوسية في كلمة ادريسية ، وفص حكمة حقية في كلمة اسحقية ، وفص حكمة عليه في كلمة اسماعيلية ، وعلى هذه الأبيات علق الكاشاني بقوله ان الحق خلق باعتبار ظهوره في صور الأعيان وليس خلقاً باعتبار الأحدية الذاتية ، وأما ربوبية العبد فتئول إلى معنى الخلافة عند الصوفة والخليفة على صورة من استخلفه ، وأما عبوديته فبتفويض أمره لله بعد تحققه بالعبودية العامة/ انظر ص ٨٤ ، ١١٢/ ١١٣ .

الذي تؤدي إليه الذاتية ، قد صار هو نفسه شيئاً تاريخياً وزمـانياً ، فذلك المتعالي الذي أتعلق وأصطدم به أثناء معاناتي لوجودي ، هو دائماً متعالي « المفارقة » المطلقة التي هي الانسان ــ الله والسر الذي ألمسه هنا هو سر التعالي المطلق الذي من حيث هو كذلك ليس له بالضرورة أي ــ ارتباط بشيء سوى ذاته ، وهو مع ذلك لا يوجد بالنسبة لي إلا في الصلة التي لي معه ، وبفضل وعي بهذه الصلة المتناقضة ، أحقق بقوة الانفعال العاطفي كل ما في الحياة الباطنية من ثراء [١] . ولا ينبغي أن نخلط في هذا السياق بين السر والمشكلة كما نبه « مارسل » فالمشكلة شيء يمكن محاصرته واخضاعه لأنه قائم أمامنا بحيث نجده ونصادفه ، أما السر فيحيل على اشتباك الأنابة ، وبالتالي فهو مجال تفقد فيه التفرقة بين ما هو في نفسي وما هو أمامي دلالتها وقيمتها الأصلية ، ومن ثم يبدو السر موضوعاً لحدس مركزي غير معطى يحتل أعماق الوجود وينيرها . [٢]

ولقد أكد ياسبرز كما أكد كيركجورد من قبل على طابع المفارقة التي تتمثل في الجمع بين العلو والمحايثة لأن أحدهما يقتضي الآخر بوصفهما مظهرين متضامنين لحقيقة واحدة ، وتكشف هذه المفارقة عن التفكير وقد خرج عن جادته صوب هوية المعقول واللامعقول . [٣]

---

(١) ، (٢) ، (٣) انظر / ريجيس جوليفيه : المذاهب الوجودية من كيركجورد الى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د. محمد عبد الهادي أبو ريده ، الدار المصرية التأليف والترجمة ١٩٦٦ ، وراجع أيضاً فيما يتعلق بكيركجورد / جيمس كولنز : الله في الفلسفة الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل ، القاهرة ١٩٧٣ وخاصة الفصل العاشر (سبيل القلب الى الله) ، ود. / فوزيه ميخائيل / سورين كيركجورد أبو الوجودية ، القاهرة دار المعارف ١٩٦٢ ، ود. عبد الرحمن بدوي / دراسات في الفلسفة الوجودية ، القاهرة مكتبة النهضة ١٩٦٥ . وراجع فيما يتعلق بياسبرز ومارسل : بول ريكير / ياسبرز ومارسل ــ فلسفة السر وفلسفة المفارقة /
Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe.

وانّنا لنلتقي بهذه السمات التي حددها الفكر الوجودي المسيحي انطلاقاً من تشخص الجوهر الالهي وحلوله في المسيح ، في سر « الاتحاد » الذي تكلم عنه الصوفية المسلمون ، إذ يتميز الاتحاد بالمفارقة واللامعقول ، أما المفارقة فانها تحيل على الجمع بين العلو والمحايثة ، وبين التنزيه والتشبيه بحيث يتجلى في الانسان من حيث هو زماني ، السرمدي المطلق في شكل مفارقة تجنح عن سبيل العقل لا لأنها خاوية بلا معنى ، ولكن لأنها مفارقة تنطوي على سر ، لا سبيل إليه إلا العاطفة والذوق والمنازلة الوجدانية ، وهذا بعينه ، أعني مفارقة حضور الأبدي في المتناهي ، هو اللامعقول مفهوماً على نحو ايجابي .

ولدينا الآن قصيدتان تعيننان على الكشف عن الرموز المسيحية في الشعر الصوفي ، إحداهما لابن عربي والأخرى للششتري ، أما قصيدة ابن عربي فقد وردت في ترجمان الأشواق ، وهي لا تتجاوز سبعة أبيات وأما قصيدة الششتري فقد وجدناها مخطوطة مع شرح لعبد الغني النابلسي تحت عنوان : رد المفترى عن الطعن في الششتري .

ومن أبيات ابن عربي قوله :

بذي سَلَمٍ والدّير من حاضر الحما ظباءٌ تُريك الشمس في صورة الدمى
فأرقُبُ أفلاكاً وأخدُمُ بيعـةً وأحرُس روْضاً بالربيع مُنمنما
فوقتاً أسمّى راعي الظبى بالفلا ووقتاً أسمّى راهبـاً ومنجمـا
تثلث محبوبي وقد كان واحداً كما صيروا الأقنامَ بالذّاتِ أقنما

ويقول الششتري في قصيدته * :

تأدّبْ بباب الدّيْر واخلعْ به النعلا وسلمْ على الرُّهبان واحطُطْ بهم رحْلا

* وجدنا هذه القصيدة مخطوطة في مكتبة الأزهر تحت رقم (١٦٥) بخيت ٤٥٧٨٩ وعليها

وعظّمْ به القسيسَ انشئتَ حُظْوةً وكبرْ به الشمّاس ان شئتَ أن (تعلى)

ودونك أصوات الشماميس فاستمعْ لألحانهم واحذرْكَ أن يسلبوا العقْلا

بدَتْ فيه أقمارٌ شموسٌ طوالعٌ يطوفونَ بالصُّلبانفاحذرك أن (تبلى)

واياك أن تسمع لهنّ بحكمــة واياك أن تجمع لهنّ بك الشمْلا

فان كان هذا الشرط وُفيتَ حقّهُ ولم تنتقضْ منه عهوداً ولا قوْلا

دعَوْك بقسيس وسمّوْكَ راهباً وأبدوا لك الأسرار واستحسنوا الفعلا

وأعطوْكَ مفتاحَ الكنيسةِ والتي بها صوّرتْ عيسى رهابينهُم شكْلا

نعَمْ (كل ما) قد قلته لي سمعتُه ولا أبتغي في ذاك رداً ولا ميْلا

ولما أتيت الديْر أمسيتُ سيّداً وأصبحتُ من زهوي أجُرّ به الذيْلا

سألتُ عن الخمّار أين مَحلّه فهل حلّ حالي للوصول به أملا ؟

فقال ورأسي والمسيحِ ومَرْيَــمٍ ودينٍ ولو بالدر تبْذُله بذْلا

فقلت أزيدُ التبرَ للدر قــال لا ولو كان ذاك التبرُ تكتالهُ كيْلا

فقلت له أعطيك خُفي ومُصحفي وأعطيك عُكازاً قطعت به السبْلا

وهاكَ حرَمداني وهاك شميلتي وها دسْتَ بندي والكشْكيل والنعلا

وها سرّ مفهومي وعودَ أراكتي وقنديلَ محرابي أنادمُه ليــلا

فقال شرابي عزّ (عما) وصفتَهُ وخمرتنا مما ذكرت لنا (أغلــى)

فقلت له دع عنك تعظيمَ وَصْفها فخمرتُكُمْ أغلى وخرقتنا أعلى

على أننا فيها رأينا شيوخَنــا وفيها أخذْنا عن مشايخنا شُغْلا

شرح النابلسي/ تحت عنوان : رد المفترى عن الطعن في الششتري . وقد آثرنا إصلاح الكلمات الموضوعة بين أقواس ، إذ وردت في المخطوطة : تعلا ، تبلا كلما ، أما ما تحته خط فخطأ نحوي لجزم المضارع بعد أن الناصبة له لضرورة الوزن وقوله يعلى على وزن يفعل بفتح العين صحيح وماضيه على بكسر اللام على وزن فعل بكسر العين قال الزمخشري في أساس البلاغة/ وعلي في المكارم يعلى علاء .

وفيها لنا العذالُ لاموا فأعذلوا … واذ إننا من لبسها نترك العذلا
فلما طلبناها وهمنا بحبها … تركنا لها الأوطانَ والمالَ والأهلا
فقال له إن شئتَ لبس عُبيتي … تطرّزْ لها بالطهرْ وأصحبْ لها أهلا
وبدّلْ لها تلك الملابس كلّها … ومزّقْ لها الزنارَ واهجرْ لها الشكلا
فقال نعمْ إني شُغفْتُ بحُبّها … سأجعلُها بيني وبينكُم وصلا
فدونك خمري قد أبحتك شرْبها … وناولنيها في أباريقها تحلَى
فقلت له ما هذه الراح مقصدي … ولا أبتغي من راحكم هذه نَيْلا
ولكنها راحٌ تقادمَ عصرُها … فما وصْفها قبلُ ولا عرفت قبْلا
تدل بأن الله لا ربّ غيره … وأن رسول الله أفضلهُمْ رسُلا
عليه صلاة الله ما لاح بارقٌ … وما دام ذكر الله بين الورى يتلى

ولعلنا نلاحظ فيما يتعلق بأبيات ابن عربي ، أنه أدارها على رمز الثالوث المسيحي كما تأولته العرفانية الصوفية ، ويدل تركيب الأبيات على أمرين ، الأول أن البنية الثلاثية من حيث هي رمز عددي على الفردية ، إنما سيقت في تيار متلاحق من الصور ، الظباء الوضيئة والدمى المصورة من الرخام ، والروض الذي نمنمته أزهار الربيع ، ومراتع الآرام في الصحراء ، والبيع والرهبان والمنجمون . ويؤكد هذا كيف يطمح الرمز الشعري إلى أن يتناول من خلال عينيه حسية تعد الصور علامة عليها ، ما يرتبط بهذه

ورد ما بين الأقواس في المخطوطة (عنما) ، (أغلا) ، (أعلا) ، (تحلا) وقوله تحلى في البيت الخامس والعشرين كيعلى من باب ما كسرت عينه في الماضي وفتحت في المضارع يظمأ وردى يردي ، قال الزمخشري في الاساس/ ومن المجاز حلى فلان في صدري وفي عيني ، قال الشاعر : فلم يحل في العينين بعدك منظر بفتح اللام للدلالة على الألف المحذوفة انظر / الزمخشري : أساس البلاغة/كتاب الشعب ١٠٣ ط ١٩٦٠ .

(الحرمدان : الجراب ، والشميلة تصغير شملة ، والدست بند : الزنار) .

الصور من جهة ويتجاوزها من جهة أخرى صوب حقيقة محضرة في الشعور لا يمكن التعبير عنها في لحظة معطاة إلا على نحو رمزي .

أما الأمر الثاني فيحيل على الكشف عن حرص الشاعر على أن يسوق في كل بيت تركيباً ثلاثياً ، ففي البيت الأول ، ذو سلم والدير وحاضر الحما والظباء والشمس والدمى ، وفي البيت الثاني أفلاك يراقبها الراصد ، وبيعة يخدمها الراهب ، وروض منمنم يحرسه من تعشق الجمال ، وما الراصد والواهب وحارس الروض سوى الشاعر نفسه وقد اتسعت وأصبحت قابلة لمختلف التجليات والصور . أما البيت الرابع فانه يضم صياغة صريحة وتعبيراً مباشراً عن التثليث في قوله :

تثلث محبوبي وقد كان واحداً كما صيروا الأقنام بالذات أقنما

والبيت من حيث الصياغة الظاهرية يضم نواة اتهام بالردة ، بيد أننا لو أحلنا مرة أخرى على الرمز العددي في العرفانية الصوفية ، لاتضح لنا ما ينطوي عليه التركيب الأسلوبي من مخادعة توهم بها الألفاظ إذا أخذت على ظاهرها ، وكثيراً ما كان ابن عربي وغيره من الصوفية يعولون على الايهام بالانتقال المباغت في استعمال الألفاظ من دلالة الى أخرى أو باجراء التركيب اللغوي على مقتضى تصورات ومفاهيم عرفانية خاصة ، وربما أمكن رد الايهام في البيت السابق إلى إجراء الألفاظ في سياق تصورات عرفانية .

وانطلاقاً من هذا المبدأ لا نحسب أن المحبوب (الله) كان واحداً ثم تثلث فطرأت عليه الكثرة لأن هذا ينافي كون الواحد الأول بسيطاً في ذاته ، واذا لاحظنا أن الصوفية يتحدثون في عرفانيتهم عما يسمونه بمدارج الذات ، فهمنا من قول ابن عربي ، أن الذات الالهية تتنزل في تجلياتها من مستوى الواحدية إلى مستوى الفردية ، وهو الذي يعد التركيب الثلاثي علامة عليه ،

فالتثليث عند ابن عربي لا يعني كثرة المبدأ الأول الذي هو واحد بالذات ، وانما هو في العرفانية الصوفية رمز على تجل الهي خاص بالفردانية إذ الثلاثة على حد قول ابن عربي أول الأفراد « وعن هذا الاسم ظهر ما ظهر من أعيان الممكنات ، فما وجد ممكن من واحد وانما وجد من جمع وأقل الجمع ثلاثة وهو الفرد ، فافتقر كل ممكن إلى الاسم الفرد ، ولما كان الغاية في المجموع الثلاثة التي هي أول الأفراد وهو أقل الجمع وحصل بها المقصود ، والغنى عن إضافة رابع اليها ، كان غاية قوة المشرك الثلاثة ، فقال إن الله تعالى ثالث ثلاثة ولم يزد على ذلك . (١)

ومما يدل على احتفاء العرفانيين بمفهوم الفردية قول ابن عربي « ان الموجود الأول وان كان واحد العين من حيث ذاته ، فان له حكم نسبة إلى ما ظهر من العالم عنه ، فهو ذات ووجودية ونسبة ، فهذا أصل شفعية العالم ، ولا بد من رابط معقول بين الذات والنسبة حتى تقبل الذات هذه النسبة ، فظهرت الفردية بمعقولية الرابط ، فكانت الثلاثة أول الأفراد .... في العدد إلى ما لا يتناهى » . (٢)

وهكذا آل التركيب الثلاثي عند الصوفية إلى صلة ورابطة معقولة بين الذات أو الله وبين ما لهذه الذات من نسبة متوجهة على العالم ، فالذات والعالم والرابط الذي هو الفردية ، كل ذلك يشكل البنية الثلاثية على حد ما تصورتها العرفانية الصوفية ، وقد أضاف ابن عربي الى الثلاثة من حيث هي رمز عددي على تجلي الفردانية ، تصور هذا الثلاث بوصفه ضرورة لا غناء عنها في التكوين العقلي وفي موازين الشرع ، « أما في العقل

---

(١) الفتوحات المكية ط بولاق ، القاهرة ١٢٩٣ / ١٨٧٦ ، ج ٣ ص ١٦٦ .
وراجع أيضاً في هذا السياق ، كتاب الأحدية ضمن مجموع رسائل ابن عربي ط حيدرآباد ، الجزء الأول ، وانظر أيضاً الفصل الخاص بالرمز العددي في هذه الرسالة .

(٢) الفتوحات/ج ٣ ، ص ٦٠٣

فأصحاب الموازين – ويعني بهم المشتغلين بالمنطق الأرسطي – يعرفون ذلك ، وأما في الشرع فان قوله : « انما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون »(النحل آية ٤٠) فهذا الضمير (نا) عين وجود ذاته .. فهذا أمر واحد ، وقوله ، « إذا أردناه » أمر ثان ، وقوله ، « أن تقول له كن » أمر ثالث .... فالاقتدار الالهي على التكوين لم يقم إلا من اعتبار ثلاثة أمور شرعاً ، وكذلك هو الانتاج في العلوم بترتيب المقدمات ، وان كانت كل مقدمة مركبة من محمول وموضوع ، فلا بد أن يكون أحد الأربعة يتكرر ، فيكون المعنى ثلاثة .... فوقع التكوين عن الفردية وهي الثلاثة لقوة نسبة الفردية الى الأحدية » . (١)

وقد ذهب ابن عربي في سياق التثليث المسيحي ، وفيما يتعلق بالتمييز بين الواحدية والفردية إلى أن أهل التثليث داخلون في الرحمة المركبة بحكم أنهم موحدون توحيد تركيب ، ولذا ربما لحق أهل التثليث بالموحدين في حضرة الفردانية لا في حضرة الوحدانية ، وهذا ما نص عليه ابن عربي معتمداً على رؤاه وكشفه الروحي المعنوي الذي لم يستطع بمقتضاه أن يميز بين الموحدين وأهل التثليث إلا بحضرة الفردانية ، ويعني هذا أن القائلين بالتثليث لا حظ لهم في الوحدانية ، وانما حظهم ومقامهم في الفردانية ، على عكس الموحدين الذين رأى أعيانهم في الوحدانية والفردانية . (٢)

ويقتضي سياق هذا الرمز بعد تعرفنا عليه في ضوء أبيات ابن عربي وفيما قدمه من تحليل عرفاني ، أن نعالجه مستهدين بفلسفة الثقافة الانسانية للتعرف على الأصول التاريخية القديمة لهذا الرمز كما تتمثل في الأديان الأسطورية الأولى ، ومن الملاحظ أن بعض تلك الأديان الأولى المشوبة بتصورات أسطورية ، اتجهت فيما صورته من مجامع الآلهة الى تراكيب

---

(١) الفتوحات/ج ٢ ، ص ٤٠ .
(٢) انظر / الفتوحات/ج ٣ ، ص ٢٢٨ .

ثلاثية نقع عليها في الديانة المصرية القديمة ، وفي مجمع الآلهة السومري وفي الديانة الكنعانية ، وفي الطاوية التي شاعت في اليابان والصين ، وفي الديانة الهندوسية كما قدمتها « المهابهرتا » The Mahabharta التي تعد من أعظم الملاحم الهندية . ويدل هذا التتبع للرمز في تيار الثقافة على أن الثالوث المسيحي امتداد لضروب أخرى من التثليث في تلك الديانات الأسطورية ، وفي تراث الهرامسة الذين احتفوا من بين الأشكال الهندسية ، بشكل المثلث ، ولدى القبالة من اليهود الذين ذهبوا في أسرارهم المستورة إلى أن العلم والكلمة والكتابة شيء واحد في الذات الالهية .

ولكن لنا أن نتساءل عما إذا كان هناك فرق في التركيب الثلاثي بين الأديان الأسطورية واللاهوت المسيحي ، والذي يبدو لنا أن الفرق إنما يئول إلى أن تلك الديانات القديمة كانت تتشبث في تصور الآلهة أحياناً على نحو ثلاثي ، بتفسير ظواهر الطبيعة من خصب وموات ، على أننا نستثني من تلك الديانات ، الطاوية والهندوسية ، لأن التركيب الثلاثي للآلهة فيهما بدا مشرباً بطابع التجريد والتصورات الميتافيزيقية .

ومما يؤكد على التراكيب الثلاثية للآلهة في الديانات القديمة الثلاثي المركب من ايزيس الزوجة وأوزيريس الزوج وحورس الابن The Isis-Osiris-Horus Complex ، ويعد هذا الثالوث رمزاً على فيضان النيل وخصوبة الأرض ونماء البذرة وصراع قوى الخير والشر ، وفي مجمع الآلهة السومري تركيبان ثلاثيان ، يتكون الأول منهما من « آنو » Anu وانليل » Inlil و « أيا » Aya اذ يقتسمون فيما بينهم السيطرة على عالم الطبيعة وحكم ممالك السماء والأرض والماء ، أما التركيب الثلاثي الثاني فنلاحظ فيه اتصالاً بفلح الأرض وزراعتها ويتمثل ذلك الثلاث في « شاماش » Shamash اله الشمس ، و « سن » Sin اله القمر و « عشتار » Ishtar آلهة الخصوبة ذات الأصل السامي .

وقد حفلت تراكيب الآلهة الثلاثية في الثقافة الكنعانية القديمة برموز أسطورية تتصل بالزراعة وبدورة القحط والخصوبة ، ويتمثل التركيب الثلاثي في الثقافة الكنعانية في صراع « بعل» و« موت» و« عنات» ، فبعل إله الخصوبة والخير ، يقتله موت الذي يجسد قوى الشر والتدمير ، واذ تظفر عنات بموت ، فانها تقتله وتزرعه في الأرض مثلما فعلت ايزيس بجثة زوجها .

أما الديانة الهندوسية القديمة فقد قدمت في سياق الثالوث الالهي الذي تغنت به ملحمة المهابهرتا براهما Brahma الخالق ، وشيفا Shiva المدمر ، وفشنو Vishnu الحافظ بوصفهم تعبيراً عن حقائق كامنة في شكل العالم .[1]

ولعل من أهم النتائج التي نستخلصها من هذا العرض ، أن التراكيب الثلاثية في الديانات الأسطورية القديمة أخذت شكل الآلهة المتعددة باستثناء الهندوسية التي ظهر فيها (براهما وفشنو وسيفا) بمثابة قوى أو تجليات ثلاثة للمطلق ، فسرت بها المهابهرتا ما يجري في العالم من عملية تضم الهدم والبناء والكون والفساد في شكل تيار دافق من التغير وصيرورة ينفذ فيها فشنو Vishnu الحافظ بوصفة رابطة بين الخلق والتدمير .

ويعني هذا أن التراكيب الثلاثية أفضت في الأديان القديمة الى تعدد آلهة ثلاثة يقتسمون السيطرة والحفظ والنظام ، وكان هذا الثالوث في البيئات الزراعية كافياً لتفسير الموات والنماء وما يحتدم بين قوى الخير وقوى الشر من صراع .

وفي ضوء هذا الايضاح نتبين ما ألم بالتركيب الثلاثي من تحول ، تمثل

---

(١) انظر في هذا السياق/ وهو الخاص بضروب التثليث :
Triads of Gods. John B. Noss, Man's religions, P. 41, 53, 244, 335.
وراجع أيضاً/ أساطير العالم القديم ، ص ١٥٩ : ١٩٠ .

في تجاوز التعدد العيني الواقعي الى تصور الثلاثة بوصفها تجليات لحقيقة واحدة ، وبلغ هذا التحول في العرفانية الصوفية مستوى من التجريد انقلب التركيب الثلاثي فيه إلى رمز عددي على الفردانية ، وهكذا نشط التركيب الثلاثي حتى غزا الفلسفة وعلم النفس ، فأفلاطون يلتزم في « الجمهورية » تقسيماً ثلاثياً يضم الفلاسفة والجند والعمال، ويرمز لهذه الطبقات التي تمثل الحكم والدفاع والانتاج بالرأس والقلب والبطن ، أما هيجل فقد عول على الثالوث في تفسير الحركة التاريخية الديالكتيكية ، فقال بالموضوع والنقيض والمركب Thesis, antithesis, and Synthesis وأهاب أوجست كونت بالتركيب الثلاثي تفسيراً لمراحل التطور التي انتقل في مسارها الانسان من مرحلة تعدد الآلهة إلى مرحلة الميتافيزيقا ووحدة الاله ثم انتهى الى مرحلة العلم الوضعي التجريبي .

وعند كيركجورد تقسيم ثلاثي لما يعرف بالمدارج يشمل النمط الحسي الجمالي والنمط الأخلاقي والنمط الديني الذي يحقق حياة القداسة ، وقد التزم فرويد هذا التركيب الثلاثي في الكشف عن طبقات الشعور التي تشمل « الهي » The Id و « الأنا » The Ego و « الأنا العليا » Superego وتعد قصيدة الششتري التي سقناها من قبل تعبيراً عن الرموز الشعرية الصوفية المصطبغة بطابع مسيحي *

وتشعر قصيدة الششتري كما تشعر قصائد الحلاج وابن عربي وابن

---

* راجع فيما يتعلق بحياة « الششتري » وأشعاره وأزجاله :
مقالا للدكتور / علي سامي النشار ، في مجلة المعهد المصري للدراسات الاسلامية، العدد الأول السنة الأولى ١٩٥٣ ، ومقدمة ابن خلدون ط بيروت ١٨٨٠ م ص ٥٤٨، والرسائل الكبرى لابن عباد الرندي ، فاس ١٣٢٠ هـ ، ص ١٩٧ ، ونيل الابتهاج لاحمد بن بابا التمبكتي ، فاس ١٣١٧ هـ ، ص ٧٥ . وراجع أيضاً مقالا لماسينيون عن الششتري بمجلة الأندلس .

الفارض والجيلي وغيرهم فيما يتعلق بهذا السياق بكثير من الايهام والتشكيك اللذين توحي بهما تلك الرموز وتلك اللغة التي دفعت بعض علماء الدين إلى المبادرة باتهام أولئك الصوفية بالزندقة والكفر أحياناً .

ويحيل هذا الموقف المفعم بالتعارض على تعارض آخر بين ما نعته برجسون بالدين السكوني والدين الحركي ، وبعبارة أخرى ، بين نمط يتصف بالتحرج والتخوف من انفتاح الشعور الديني ، والاطمئنان الى أخذ الأمور بظواهرها المباشرة ، ونمط قادر على الاستبطان وانفتاح الشعور على الحقيقة الالهية في كليتها وشمولها ، إذ إن هذه الحقيقة المطلقة لا تستنفدها شريعة ولا يحيط بها دين ، لأنها إن استنفدتْ وأحيط بها لم تكن على حد الاطلاق واللاتناهي .

واننا لنتبين في قصيدة « الششتري » كثيراً من الألفاظ والعبارات التي أشربت طابعاً مسيحياً ، فهو يتحدث عن الدير والرهبان والقساوسة والزنانير والشمامسة الذين يرتلون التراتيم الدينية والطائفين بالصلبان ، والكنائس والتماثيل الرخامية التي تصور المسيح ومريم العذراء ، وهو يمزج ذلك كله برموز الخمر والخوابي والأباريق على عادة شعراء الصوفية في الربط بين الرموز المستوحاة من المسيحية وبين الخمر على حد قول النابلسي :

فتحوا باب ديرهـــا فشممنا   نفحـــة السكر من فم الشماس

وربما كان لهذا الربط أساس قديم لدى شعراء الخمر في العصر الجاهلي إذ نجد الأعشى وعدى بن زيد وغيرهما يحيلون على هذا الارتباط لا من باب الرمز ، ولكن لأن المشتغلين بتجارة الخمور وأصحاب الحوانيت كانوا من نصارى الروم .

وفي قصيدة « الششتري » كما هو واضح ، حوار أداره الشاعر بين الصوفي العارف وبين الراهب المتبتل الذي ربما كان رمزاً على الصوفي الذي

ورث مقام عيسى من مشكاة محمدية — ، وقد حول الشاعر هاتين الشخصيتين الى رمزين يئولان إلى الخمرة والخرقة الصوفية ، وهذا ما عبر الششتري عنه بقوله :

فقلت له دع عنك تعظيم وصفها　　فخمرتكم أغلى وخرقتنا أعلى
على أننا فيها رأينا شيوخنا　　وفيها أخذنا عن مشايخنا شغلا
وفيها لنا العذال لاموا فأعذلوا　　واذ إننا من لبسها نترك العذلا

وتكشف القصيدة في بنائها الرمزي عن أن الصوفي العارف والراهب يحاول كل منهما أن يقنع الآخر برمزه العرفاني ، فالصوفي ممثلاً في الشاعر يفضي إلى الراهب برغبة في الوقوف على ما في هذه الخمر من أسرار عرفانية وانه في سبيل ذلك ليبذل كل ما يعتز به من أشياء مادية ، ارتبطت عنده بمعاني المجاهدة والمنازلة والأذواق : الخف والمصحف والعكاز والجراب والشملة والكشيكيل وعود الأراك وقنديل المحراب :

فقلت له أعطيك خفي ومصحفي　　وأعطيك عكازاً قطعت به السبلا
وهاك حرمداني وهاك شميلتي　　وها دست بندي والكشكيل والنعلا
وها سر مفهومي وعود أراكتي　　وقناديل محرابي أنادمه ليلا

ويتشبث الراهب بخمرته التي هي رمز على المعرفة والوجد والسكر الالهي ، وينتهي الحوار باقتناع الراهب ، وعندئذ يبين له الصوفي العارف أسرار الخرقة الصوفية وشروط لبسها ، الطهارة الحسية والروحية والزهد في المتاع ، والتجافي عن الأشكال المحسة والقيود المعطلة عن السلوك ومصاحبة أرباب الخرقة ليلقنوه ما تنطوي عليه من أسرار ، وعن هذا كله عبر الشاعر بقوله :

فقال له إن شئت لبس عبيتي　　تطهر لها بالطهر واصحب لها أهلا
وبدل لها تلك الملابس كلها　　ومزق لها الزنار واهجر لها الشكلا

فقال نعم إني شُغفتُ بحبها   سأجعلها بيني وبينكم وصلا

وقد ذكر ابن عربي فيما يتعلق بخرقة الصوفية ، أنه لم يكن يقول بها ولا يعتبرها ، لكنه لما رأى « الخضر » اعتبرها وأنه ألبسها بعض الصوفية ، قال بها واعتبرها ، وقد لخص ابن عربي أسرار الخرقة بوصفها شعاراً للعارفين بقوله « إن الخرقة عندنا إنما هي عبارة عن الصحبة والأدب والتخلق ، ولهذا لا يوجد لباسها متصلاً بالرسول (ص) ولكن توجد صحبة وأدباً وهو المعبر عنه بلباس التقوى »[١]

والخرقة الصوفية نوعان ، خرقة الارادة وهي التي يطلبها المريد من أستاذه الروحي ، عندما يكون المريد على وعي كامل بما تتطلبه الخرقة من واجبات ، وخرقة التبرك وهي التي يخلعها الشيخ على من يأنس فيهم القدرة على سلوك الطريق الصوفي ، والخرقة الأولى أعلى مقاماً من الثانية لأنها تميز الصوفية الحقيقيين من أولئك الذين لا يشبهونهم إلا في المظهر الخارجي[٢] ، وقد ذكر بلاثيوس أن ماسينيون قد درس بالتفصيل مرسم انتقال الخرقة بوصفه رمزاً للارادة ، ورأى فيه انعكاساً ومحاكاة للاحتفالات التي تصاحب الدخول في نقابات الحرف والمهن .[٣]

---

(١) الفتوحات/ السفر الثالث ، ف ١٥٢ ، ص ١٨٥/ ١٨٦ ، وراجع فيما يتعلق بمكانة الخضر ودلالتها في حياة ابن عربي H. Corbin: Creative Imagination
وراجع أيضاً لماسينيون/ مقالة « الخضرية » في مجلة الدراسات الكرملية « بالفرنسية » ، المجلد الثاني ١٩٥٦ ، باريس ، وانظر لابن عربي كتاب « نسب الخرقة » مخطوط بايزيد/ اسطنبول رقم ٣٧٥٠ وراجع أيضاً للهجويري كشف المحجوب ج ١ الباب الرابع وهو في لبس المرقعة ، ص ٢٤١/ ٢٥٤ .

(٢) انظر/ Short Encyclopaedia of Islam, P. 254.
وراجع أيضاً لابن عربي/ رسالة الأمر المحكم المربوط فيما يلزم أهل طريق الله من الشروط . ط/ اسطنبول ١٣١٥ هـ .

(٣) أسين بلاثيوس/ ابن عربي حياته ومذهبه ، ص ١٣١ .

ويكشف تحليل النابلسي للقصيدة عن الأسلوب الذي اتبعه الشراح في تناول ما يضمه الشعر الصوفي من إشارات ورموز عرفانية ، وهو أسلوب يتجاوز المحسوس إلى إشارات وأفكار ورموز يتعاطاها العرفاء فيما بينهم ، وقد وقفنا على هذا الأسلوب عندما تناولنا رموز المرأة والخمر والطبيعة ، والرموز العددية والحرفية ويعني هذا التجاوز أن الأخيلة والصور الحسية في طابعها العيني ، ليست مقصودة لذاتها ، وانما هي أكسية يتدثر بها التركيب الرمزي .

وقد جعل النابلسي يتلمس للقصيدة رموزاً عرفانية ، فالدير رمز على الحضرة الالهية في ديمومتها وأبديتها ، وربما كان مما يبرر هذا التأويل الرمزي ، أن الدير منقطع الرهبان عن الخلق ، وأنه مكان مقدس مقصور على التبتل وعبادة الله ، أما خلع النعل فانه تلويح إلى ترك الصورة المعنوية والحسية ، لما في الخلع من معنى التجرد ، ولقد آل الرهبان والقسس والشماميس والطواف بالصلبان ، إلى رموز تستمد دلالاتها من طبيعة الموقف العرفاني ذاته ، وهو موقف تبينا فيه من قبل كيف يرث العارف نبياً من الأنبياء وراثة مشروطة بكونها من مشكاة أو من مشرب محمدي ، فيكون عيسوي المقام لكن من روح محمد عليه السلام بوصفها ممدة لأرواح الرسل والأنبياء .

وانطلاقاً من هذا التصور العرفاني ، تأول الشارح السلام على الرهبان باعطاء الأمان لمن وقفوا في مقام الخوف والرهبة من سطوات القهر الالهي مع احترامهم وعدم الانكار عليهم ، ولا يخفى أنه عول في هذا التأويل على دلالات لغوية يطرحها ما في الفعل (رهب) من تعبير عن الخشية والخوف .

ويؤكد ذكر الشاعر تلك المناصب الكهنوتية على تصور العرفاء من المسلمين ، الوراثة المشروطة بالخاتم ، وهي التي بموجبها يحصل العارف ما ينطوي عليه مقام نبي من الأنبياء من علوم وحكم ومعارف وأذواق ،

فالقسيس رمز على العرفاني الذي ورث مقام عيسى من مشرب محمدي ، والشماس مثله وان نزل عنه في الرتبة ، أما التّراتيل والتّرانيم فانها كلام العارفين في شرح ما لديهم من مواجيد وحقائق إلهية .

ونلاحظ في قول الشاعر :

بدت فيه أقمار شموس طوالع يطوفون بالصلبان فاحذرك أن تبلى

تحولاً بالصليب عن شكله المادي ، وعدولاً به عن دلالته المسيحية التي تتمثل في الألم والفداء والتخليص إلى دلالة عرفانية تحيل على رمز عرفاني ينحل إلى ما ينعته الصوفية بالموت اختياراً وطواعية بواسطة ضروب من الرياضة والمجاهدة ، فالنفس التي كانت تدعي الوجود المستقل ، راتعة في نبات نكد من الأهواء والحظوظ ، مات العارف عنها اختياراً ، وفطمها عن عادها ، وكفكف غوايتها ، ومن ثم فان هؤلاء العارفين يطوفون بصور أجسامهم المصلوبة بالرياضة ، المقتولة بالمجاهدة الالهية ، ويذكر بيت الششتري بقول الحلاج من قبل : على دين الصليب يكون موتي ....الخ

وقد أومأ الشاعر إلى مفتاح الكنيسة وما فيها من تصاوير وأشكال محسوسة ، ولما كان المفتاح وسيلة الولوج ، ناسب ذلك أن يئول رمزياً بكيفية الدخول في مداخل أولئك العرفاء المغترفين من مشرب المسيح ، وهم بهذا الاعتبار قد ورثوا عيسى من طريق محمد عليهما السلام .

أما ما تحفل به الكنيسة من التماثيل والدمى الرخامية فانها رمز على ما تتجلى فيه الحقيقة الالهية من الصور ، على حد الجمع العرفاني بين التنزيه والتشبيه ، إذ الصورة في طابعها العيني الحسي تضم من حيث التصور العرفاني الحادث والقديم ، والزماني والسرمدي ، وعلى هذا النحو آلت تلك التماثيل بحسب ما يقتضيه رمزية الموقف العرفاني ، إلى تشخيص

المفارقة في شكل عيني محسوس ، ولقد أتى الشاعر الدير ، وتساءل عن الخمار :

ولما أتيت الدير أمسيت سيداً وأصبحت من زهوي أجر به الذيلا
سألت عن الخمار أين محله فهل حل حالي للوصول به أم لا ؟

وفي ضوء تأول العرفانية الصوفية اللاهوت المسيحي ، يبدو اتيان الدير رمزاً على الوصول إلى حد الكمال من حيث المشرب العيسوي المحمدي أما الخمار فانه على هذي الرموز الخمرية التي عرضنا لها من قبل ، رمز على الشيخ الذي توقل في معراج العرفان ؛ فهو يدير على السالكين والمريدين خمر البسط والوجد الالهي .

وتطالعنا في قصيدة الششتري أشياء عينية ذات طابع حسي ، وقد آلت هذه الأشياء عند الشارح إلى رموز ، وانها لترسم من ناحية أخرى صورة نابضة بالحياة ، تثير في مخيلتنا حساً تاريخياً بصوفي العصور المتقدمة فهو رجل ذو سياحات وأسفار ، كثير التنقل بين العواصم والبلدان ، لا يكاد يحط الرحال في رباط من الربط أو في مسجد من المساجد ، ولا يكاد يلزم ندوة لعارف طار صيته ، أو مجلساً لعرفاني ذاعت شهرته ، حتى يرحل إلى آخر ، وقد حمل معه ما يتزود به الصوفي الباحث عن الحقيقة ، المنقب عن الرائد الروحي ، من أشياء تلزمه في تجواله وأسفاره ، الخف ، والعكاز الذي يتكيء عليه إذ يضرب في الأرض ، ومصحفه الذي يرتله في خلواته ترتيلاً ، والجراب محتمل زاده المتواضع ، والثوب الذي يتزمل به إذا ما نام في العراء ، وكراسته التي يدون فيها ما يعن من حكم وخواطر وأفكار وعود الأراك الذي يستاك به اقتداء واستنانا ، والمصباح الذي يزيح أمامه ركام الظلام .

وعلى طريقة الشراح في التبعيض ، أخذ النابلسي يتلمس لكل شيء

من هذه الأشياء رمزاً ، حتى آلت هذه المحسوسات كلها إلى رموز عرفانية ناسب الشارح بينها وبين الكيف الحسي أحياناً ، وتعسف في فرض بعضها أحياناً أخرى ليسلك القصيدة في سمط رموز عرفانية خالصة .

ومن ثم أحال الخف إلى رمزين على الصورة الظاهرة والصورة الباطنة ، ونلاحظ في تأويله الرمزي ، إلماماً بالتشريح كما ورثه العرب عن الطب اليوناني القديم ، فالجراب من حيث هو صورة حسية رمز عرفاني على القوة الحافظة في مؤخرة الدماغ ، وكذا الشملة والزنار والكشيكيل ، كلها رموز على القوة المخيلة في مقدم الدماغ ، والقوة المفكرة في وسط الدماغ والقلب الذي هو محل تقييد ما يرد من حضرة الغيب ، أما السواك وقنديل المحراب فرمزان على الذكر اللساني الملقن ، وقراءة القرآن .

وعلى هذا النحو من التفسير الرمزي العرفاني ، عبر الشاعر عن تخيله وخروجه عن حظوظ نفسه وفنائه عنها ، واقباله على الشيخ العارف والرائد الروحي ، فارغاً من الحظوظ والعلوم ومما تشعر به نفسه من حرارة الطلب .

وقد حدثنا الشاعر عن هجر الأشكال ولبس عباءة الشيخ أو خرقته وعن تناول الخمرة المعتقة في الأباريق والخوابي ، أما حلة الشيخ فانها معارف الهية وحقائق توحيدية ، لا يلبسها المريد ولا تخلع عليه إلا بعد طقس عرفاني متمثل في الطهارة المعنوية ، وهي بحسب ما اصطلح عليه العرفاء ، تجرد من الحظوظ وخروج عن الأغيار ، وصحبة الفقراء ، وتمزيق الزنار الذي يتضمن تلويحاً إلى القوة الفكرية إذ الزنار مشد يقيد الوسط وكذلك الأفكار تمسك العقل وتقيده فلا يكون له سراح وانطلاق فيما يجاوز مقولات الفهم ، ومما يتمم شعيرة التطهر المعنوي ، أن يهجر المريد المنهج الشكلي الواقف عند وصيد الظاهر ، وهذا ما عبر عنه الششتري . بقوله : « فمزق لها الزنار واهجر لها الشكلا » ويوازي هجران الشكل ، هجر ذوي العلوم الرسمية من القاصرين أهل الانتقاد والأفكار ،

وكأن الشاعر يعبر بهذا الرمز ، عن وثبة صوفية خطرة ، توازي علو العارف صوب اللامعقول حيث المفارقة التي تحيل على الجهل العارف .

واذا ما التزم المريد بهذه الشعائر التطهيرية ، كان أهلاً لأن يخلع عليه الشيخ عباءته ، وأن يكسوه حلل المعارف والحقائق الالهية . [1]

وتظهرنا هذه الرموز المسيحية في قصيدة الششتري وفي غيرها ، على أن الصوفية كانوا ينزعون في أسرارهم ورموزهم العرفانية إلى ما يسمى بشمول العقيدة ووحدة الأديان ويئول الأساس العرفاني لهذا الشمول عندهم ، إلى أن الله عين الأشياء لتجليه فيها وبها ، ومن ثم فانه يعبد في جميع المظاهر عبادة مطلقة ، أشارت إليها الآية : « يا موسى إنه أنا الله » (النمل ٨) وانما دخل الغلط على أهل النحل من تقييد الألوهية بالمظهر الذي عبدوها فيه ، ولذا بدت الهوية المشار اليها في الآية عين الانية ، فهي على حد قول الجيلي ، عبادة من حيث الانية الجامعة لجميع المظاهر التي هي عين الهوية ، وذلك لئلا يعبده من جهة دون جهة فيفوته الحق من الجهة التي لم يعبده فيها . [2]

واننا لنظفر بهذا التصور الخاص بشمول العقيدة ووحدة الأديان لدى الاسماعيليين من الشيعة ، وهم الذين عملوا كما لاحظ برنار لويس على توسيع قاعدة الدخول في مذهبهم ، باظهارهم أن الحقيقة الكامنة في باطن جميع الأديان والشرائع واحدة ، وأنشأت الاسماعيلية بذلك نطاقاً قوياً من مذهب شمول العقيدة Interconfessionalism إذ أخذ دعاة الاسماعيلية يبذلون جهودهم لادخال المسيحيين في مذهبهم حيث قدموا لهم الاسماعيلية بوصفها تعترف بأن الحقيقة الكامنة في الدين المسيحي ،

(١) انظر / رد المفتري عن الطعن في الششتري (مخطوط) .
(٢) انظر / الجيلي ، الانسان الكامل ، ج ١ ، ص ٥٩ ، ٦٠

هي بعينها الكامنة في باطن الدين الاسلامي ، كما صوروا لهم « القائم » باعتباره الأب السماوي ، و(الصباح) المتوفى في قلعة ألموت سنة ٥١٨ /١١٢٤ على أنه عيسى في دور القيامة الذي يظهر عمل الأب . [١]

ولا نشك في أن هذه المذاهب العرفانية في الاسلام ، قد أسست هذا التصور الخاص بشمول العقيدة ووحدة الأديان ، مستندة على تجلي الاله في الأعيان والأشياء ، وقد كانت هذه المذاهب أقرب في تصوراتها ورموزها من المحايثة منها إلى العلو الخالص والمفارقة .

وعن هذه الوحدة وهذا الشمول ، عبر عمر بن الفارض في التائية الكبرى بقوله :

وما عقد الزنار حكماً سوى يدي ... وان حل بالاقرار بي فهي حلت

وان بار بالتنزيل محراب مسجد ... فما بار بالانجيل هيكل بيعة

وأسفار توراة الكليم لقومه ... يناجي بها الأحبار في كل ليلة

وان خر للأحجار في البيد عاكف ... فلا وجه للانكار بالعصبية

فقد عبد الدينار معنى منزه ... عن العار بالاشراك بالوثنية

وما زاغت الأبصار من كل ملة ... وما راغت الأفكار في كل نحلة

وما اختار من للشمس عن غرة صبا ... واشراقها من نور إسفار غرتي

وان عبد النار المجوس وما انطفت ... كما جاء في الأخبار في ألف حجة

فما قصدوا غيري وان كان قصدهم ... سواي وان لم يظهروا عقد نية

رأوا ضوء نوري مرة فتوهمـ ... ـوه ناراً فضلوا في الهدى بالأشعة

وعلى هذا الأساس العرفاني المرموز صدر جلال الدين الرومي في قوله

---

(١) انظر / فرقة النزارية ، ص ٢٤٨ وراجع ما أحال عليه المؤلف :-
B. Lewis, The Origins of Ismailism, London, 1949.

من ديوانه « شمس تبريز » : « انظر إلى العمامة أحكمتها فوق رأسي بل انظر إلى زنار زرادشت حول خصري ، أحمل الزنار واحمل المخلاة لا بل أحمل النور فلا تنأ عني ، مسلم أنا ولكني نصراني وبرهمي وزرادشتي ليس لي سوى معبد واحد ، مسجداً أو كنيسة أو بيت أصنام ، ووجهك الكريم فيه غاية نعمتي ، فلا تنأ عني » .(١)

ولا يخفى تأثر الرومي بابن عربي في قوله من قصيدة له في ترجمان الأشواق :

لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورة	فمرْعىً لغزْلانٍ وديرٌ لرُهْبان
وبيتٌ لأصنامٍ وكعبةُ طائــفٍ	وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهــت	ركائبُه فالحب ديني وايمانــي

ويئول الرمز العرفاني في هذا السياق إلى ما يميز الشعور الصوفي من كلية وشمول واستغراق في الوجدان والعاطفة الجامحة التي تتسع حتى تضم النحل على اختلاف ما بينها من طقوس وشعائر وتصورات .

ولا يعني هذا الشمول العقدي لدى الصوفية أنهم ينكرون ما بين الملل من اختلاف ، كل ما هنالك أنهم يفسرون اختلاف الشرائع في ضوء حركة ذات طابع دوري ، فالشرائع متغايرة بتغاير الأحوال والأزمان ، وانها لتنحل على الرغم من هذا التغاير إلى غاية متفقة وقصد واحد ، هو وضع الانسان في صميم معية وحضور إلهيين ، سواء تجلى الاله على شكل علو مطلق أو في وضع محايثة خالصة .

وهذه هي غاية التصوف القصوى ، أن يجد الانسان ذاته من خلال

---

(١) رينولد نيكولسون/ في التصوف الاسلامي وتاريخه ، ترجمة د . أبو العلا عفيفي ط ١٣٧٥/ ١٩٥٦ ، ص ٩٤ .

تحققه بما ينطوي عليه الوجود من قداسة وألوهية ، وأن يقوي بضرب من العاطفة والوجد على القدرة على تحقيق الله لا على امتثاله وتعقله ، وأن يجاوز بوثبة الارادة المكرسة كل معرفة شكلية مبرهنة ، وأن يتخطى ذاته الجزئية المتناهية إلى اللامحدود بوصفه الكينونة غير المشروطة ، والسر غير المرتفع ، والمفارقة المفضية إلى اللامعقول ، والوجود اذ هو عقل واذ هو متعين على نحو لا نهائي في ممكن لا نهائي ، وأن يمتلىء شوقاً ومحبة لا تني تتسع حتى تضم العالم وتحتضن الأديان بحيث تئول جميعها إلى دين واحد هو دين الحب ، وعندئذ ينشد مع ابن عربي قوله :

أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وايمانـــي



الخاتمـــة

الرمز الشعري بين التجربة الصوفية والتعبير الفني

تتباين المناهج التي تحلل التعبير الفني شعراً كان أو نثراً ، ولكل منهج مبرراته ومقوماته ، وحيال هذا التباين ، يختلف الدارسون طريقة ومذهباً ، وعلى الرغم من هذا التفاوت يمكن أن نحدد أربعة مذاهب كبرى في تناول العمل الأدبي ، تشمل المذهب الاستطيقي ومذهب التحليل النفسي والمذهب الاجتماعي ، ومذهب التحليل الأنطولوجي .

أما أصحاب المنهج الاستطيقي فيثيرون إشكاليات متعددة تضم التمييز بين الجميل والجليل ، والوقوف على حقيقة الجمال وماهيته ، والتساؤل عما إذا كان الجمال خاصية ذاتية ، أو تركيباً من تراكيب الوعي ، وعما إذا كانت ماهيته أزلية ثابتة كلية أو نسبية تفرضها اعتبارات الفردية والانطباع الشخصي .

ومما يلم به هذا المنهج ، دراسة العلاقة بين الجمال ومفاهيم الانسجام واللذة والسمو والمنفعة والفضيلة ، وتمثل الدراسات الأسلوبية هذا المنهج عندما تعكف على تحليل التعبير الفني من ناحية الأسلوب ، وهو تحليل يقتضي الكشف عما في الصياغة من تركيب يحيل على تكاملية العلاقات .

وقد توفر بعض القدامى على هذا المنهج ، وأدركوا أن التركيب الجمالي للأسلوب ، ينبغي أن يبحث عنه في « النظم » بوصفه جماع العلاقات ، ولولا تشبثهم برد القيمة الجمالية إلى مجرد وشائج نحوية وتصورات منطقية ، مما أفسد الذوق وأضر بمباحث البلاغة بوصفها دراسة استطيقية ، لأمكن أن ينتهوا في ضوء هذا المنهج إلى نتائج مثمرة .

ويهيب بعض الدارسين بالمنهج السيكولوجي ، وهؤلاء يسلمون بأن التعبير الفني صياغة لتجربة تحكمها مثيرات وحوافز داخلية وخارجية ، ويذهبون إلى أن العمل الفني لا ينفصل عن شخصية مبدعة ومنشئه ، مما يمهد السبيل إلى تحليل شخصية الأديب والكشف عن مكوناتها وخصائصها ، وتحليل النماذج الأدبية انطلاقاً من مذاهب وأفكار ونظريات سابقة كالليبدو واللاوعي الجماعي ، ويحيل هؤلاء الدارسون في تحليل الأعمال الفنية على عمليات سيكولوجية مختلفة كالاسقاط والايحاء والتداعي ، ويحرصون على بيان الوظيفة النفسية للأدب ، تطهيراً كانت أو تحريراً للأنا من المشاعر المكبوتة .

وقد تبنى « ريتشاردز » من بين الدارسين وجهة سيكولوجية عندما جعل من وظيفة الفن ، التفريج وافراغ العواطف والمشاعر المكبوتة في اللاشعور ، أما فرويد Freud فله في هذا السياق دراسة رائدة ، تناول فيها شخصية ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci وأعماله الفنية من زاوية التحليل النفسي .

ولسنا نغض من قيمة هذا المنهج ، لأن الذين أهابوا به ، انتهوا إلى نتائج تبدو في بعض الأحيان مقنعة ، بيد أن من مثالب هذا الاتجاه الاستعانة في تفسير الابداع الأدبي ، بالاستخبارات وجداول الاحصاء والاحداثيات مما يفضي إلى النظر في الأعمال الأدبية ، بوصفها شيئاً يمكن قياسه والتنبوء به ورصده بطريقة رياضية كما لو كان ظاهرة فزيائية وليس

العمل الأدبي على هذا النحو لأنه بنية حية معقدة تند عن القياس والتصنيف الرياضي .

ومن بين مناهج دراسة الأدب ، المنهج الاجتماعي أو السسيولوجي ، وهو منهج يعنى بدراسة العلاقة بين الانتاج الأدبي ومؤثرات الحياة الاجتماعية ولا يستكمل العمل الأدبي بالنظر إلى أسس هذا المنهج ، ملامحه وشخصيته المتكاملة ، إلا إذا كان صدى ومرآة للحياة الاجتماعية بحيث يعكس تياراتها ويعبر عن مؤثراتها وقيمها .

ويفضي هذا المذهب إلى تصورات تبدو صحيحة في ذاتها ، منها تصور الأدب مظهراً من مظاهر الثقافة الانسانية ، وتصوره نتاج شعور يبدو في وضع علاقة بالشعورات الأخرى حتى وهو في أشد حالاته عزلة وانفراداً إذ الآخر حاضر باستمرار في الشعور الابداعي .

وهناك المنهج الأنطولوجي الذي يدرس الفن بوصفه تركيباً من تراكيب وجود الموجود .

وقد أفضى هذا المنهج عند تحليل اللغة والشعر بعامة والفن بخاصة إلى عدة تصورات ونتائج منها فهم ماهية اللغة من ماهية الشعر لا العكس وتصور ماهية الشعر بوصفها تأسيساً للكينونة ، وتغلغلاً في لباب الأشياء وجوهرها ، وفهم اللغة على أنها ليست معطاة للشعر من قبل ، بل إن الشعر يبدأ بجعل اللغة ممكنة ، لأن الشاعر يسمي الأشياء في كينونتها ، لأنه عندما يقول الكلام الأصيل ، يكون الموجود بهذه التسمية — على حد تعبير هيدجر — قد سمي بما هو عليه في كينونته ، إذ الشعر تأسيس للكينونة بواسطة اللغة ولقد كان من مهام الأنطولوجيا الظاهراتية في دراسة الابداع الفني ، أن تهيب بنماذج فنية محددة ذات طابع عيني خاص ، لتتخلص من الجزئي المحدود إلى تركيب عيان ما هوي لظاهرة الإبداع الفني .

وانّنا لنظفر في سياق هذا المنهج بدراسات متنوعة ، نشير إلى نماذج منها ، تتمثل في دراستين الأولى منهما تحيل على ما قدمه هيدجر من دراسة أنطولوجية للشاعر الألماني « هلدرلن » أما الثانية فتحيل على دراسة « سارتر » القيمة لشخصية « بودلير » الشاعر الفرنسي الكبير ، وتحليل نماذج من نثره وشعره كما يتمثل في ديوانه « أزهار الشر » .

وليس بغريب أن يجد الدارس نفسه حيال هذه المذاهب والاتجاهات في حيرة من أمره ، لأنه لا بد أن يسائل نفسه عن المنهج الذي يخدم موضوعه ويعزز دراسته ، وربما ازداد حيرة ، إذا كانت الدراسة تتناول الأدب الصوفي إن شعراً وان نثراً ، ذلك أن هذا الأدب ربما اعتبر نتاجاً غثا يفتقر إلى مقومات الابداع الفني ، وربما اعتبر بسبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقي ، شيئاً لا يمت بصلة إلى التجربة الانسانية .

وهكذا تحتم هذه الاعتبارات التي أخذت في كثير من الأحيان شكل أحكام تعميمية عاجلة ، بيان أمور أساسية منها ، أن الأدب الصوفي شعره ونثره يحفل قدر منه ليس على أي الأحوال باليسير ، بمقومات الابداع الفني وأن مضمون هذا الأدب ليس في كل الأحوال مفارقاً ، لأننا نظفر فيه بالتعبير عن تجارب عينية وأحوال ذاتية .

وفي سياق رمزية الشعر الصوفي ، تعددت آراء الباحثين ، فذهب رينولد نيكولسون إلى أنهم اصطنعوا الأسلوب الرمزي حيث لم يجدوا طريقاً آخر ممكناً يترجمون به عن رياضتهم الصوفية ، فالعلم بخفايا المجهول الذي ينكشف في رؤى جذبية ، قلما يحتاج إلى الادعاء بأنه ليس في الطوق تبيانه دون اللجوء إلى صور وشواهد منتزعة من عالم الحس ، وتكشف هذه الصور عن معان وتوحي بصور أعمق مما يبدو على ظاهرها ، أما نوع الرمزية فيتوقف على خلق الصوفي وجبلته ، وان أفكاره عن الحقيقة لتتشح ثياب الجمال والصور المشتعلة للحب البشري ، وما يقال بعد ذلك من أن

الصوفية أهابوا بالأساليب الرمزية ، رغبة منهم في الاستسرار ، أو خوفاً من السلطة العامة يمكن أن يعد صحيحاً في ذاته فالصوفية بسبب اتجاههم العرفاني ، أهابوا ببعض التعاليم المستورة شأنهم في ذلك شأن سائر المذاهب العرفانية المختلفة ، واتخذوا في التعبير عن علومهم وأذواقهم طريقة التلويح التي عبر عنها ابن الفارض في التائية الكبرى بقوله :

وعني بالتلويح يفهم ذائــق   غني عن التصــريح للمتعنت

ولا يخفى أن بعض الصوفية الواجدين المستهترين من العرب والفرس والأتراك قد لقوا حتفهم جزاء خروجهم على الاستسرار ، وبوحهم بشيء من أسرار العرفان ، واذا تركنا هذه الدوافع جانباً ، فلن تكون ضرورة الأسلوب الرمزي عندهم إلا لأنهم لم يجدوا وسيلة أخرى للتعبير . (١)

ومما يعضد هذا الرأي أن التصوف في الأديان كلها يمثل الجانب العاطفي ، وهو جانب له خطورته في التجربة الصوفية ، والى عنصر العاطفة فيها ، ترجع مظاهر الشمول والاستغراق والفناء ، ويبدو التصوف من هذه الوجهة كالفن ، لا وجود له بدون العاطفة الجامحة . (٢)

وقد ذهب الاستاذ الدكتور أبو العلا عفيفي إلى أن من طبيعة الأمور ، استعمال هذه الأساليب الرمزية في التعبير عما يشعر به الصوفي في المحبة الالهية التي تختلف في جوهرها عن أي حب معهود ، وربما كان الشاعر الصوفي في رمزيته أبلغ تأثيراً مما لو استعمل لغة التصريح ، فالرمزية تمس العقل من حيث تثير فيه الخيال وتمس القلب على نحو مباشر ، وتبدو لغة

(١) انظر / رينولد نيكولسون / الصوفية في الاسلام ، ترجمة نور الدين شريبة ١٣٧١ / ١٩٥١ ، ص ١٠١ - ١٠٢

(٢) انظر / د . أبو العلا عفيفي ، التصوف - الثورة الروحية في الأسلام ، دار المعارف - طبعة أولى ١٩٦٣ ، ص ٢٠

الحب الالهي الرمزية ، لغة عالمية يتعاطاها جميع الصوفية على اختلاف أديانهم وأوطانهم ، لأنهم ينتمون في الحقيقة إلى وطن واحد هو الوطن الروحي الذي فيه يعيشون .[1]

ومما ذهب اليه ، أن الشعور الصوفي ليس بالأمر الذي يستحيل نقله بواسطة الرمزية إلى غير الصوفية ممن لا يعانون تجاربهم ولا يحيون حياتهم ، ذلك أن النفوس غير المتصوفة تحس نغمة الرمز الصوفي وتهتز لها أحياناً مما يؤكد أن نقل هذا الشعور إلى غير الصوفية أمر ممكن ، يدل على أن للتصوف بذوراً كامنة في قرار النفس الانسانية ، وهي بذورقد تنمو بتأثير عوامل روحية مواتية أو بفضل مزاج طبيعي ملائم ، وقد تبقى على حالها من الكمون دونما نمو في النفوس غير المستعدة لتأثير تلك العوامل أو ذلك المزاج .[2]

وأيا كان الأمر ، فلا غنى للصوفي عن لغة الرمز واصطناع أساليب التمثيل والتصوير ليترجم عن أحواله ويعبر عن مواجيده وأذواقه ، مهما يكن في لغة الرمز من قصور عن التعبير ، لأن موضوعات تجاربه تند عن المحسوس والمعقول اللذين تعبر عنهما لغة الوضع والاصطلاح ، ولا مناص اذا ما أهاب الصوفي بلغة الرمز من الأخذ بالتأويل وصرف المعاني الظاهرة الى معان روحية باطنة ، ومما يعد خروجاً عن طبيعة الأمور ، أن نفهم لغة الصوفية في الحب الالهي بمدلولها المادي ، أو نؤولها بما يتفق مع متطلبات ذلك المدلول ، ولعل السبب الحقيقي في إهابة الصوفية بأساليب الرمز في أشعارهم ، أن التجارب الصوفية أشبه شيء بالتجارب الفنية ، والرمز لا الافصاح هو التعبير الوحيد الممكن عن هذه التجارب[3] .

وهكذا ينتهي بنا السياق إلى بيان مقولتين جوهريتين ، الأولى أن بين

---

(١) انظر / التصوف ، الثورة الروحية في الاسلام ، ص ٢٤٨

(٢) ، (٣) : انظر المرجع السابق ص ٢٤٩ ، ٢٥٠

التصوف والشعر بخاصة والفن بعامة ، وشائج قربى تتمثل في أن كليهما يحيل على العاطفة والوجدان ، وأن التجربة الصوفية أو الشعرية تنطوي على حد تعبير كولن ولسون على إزاحة النفايات التي تميل إلى أن تتراكم حين نسمح للوعي أن يظل سلبياً مدة أطول مما ينبغي . [1]

ويعني هذا أن التصوف والشعر كليهما ، لا ينتميان لنسقين مختلفين ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء ، نحصل على ضرب من الجد المكثف ، وننخرط بواسطته في وعينا الداخلي الذي لا يفتأ يأخذ في الاتساع والنمو والتمدد ، ونطرح ما كنا منغمسين فيه من تفاهة الحياة اليومية وابتذالها ، ونركز وعينا الذي أصبح أكثر كثافة وامتلاءاً ، وقد غدونا قادرين على ألا ينزلق هذا الوعي متسرباً في فراغ الوهم وبطالة الفكر والتأمل والشعور . أما المقولة الثانية فتتعلق بالتعبير الرمزي من حيث يبدو في بعض الأحيان ضرورة لا فكاك منها ، ولا يكون البناء الرمزي حتمياً إلا اذا لم يكن له بديل يسد مسده ويغني عنه ، والحتمية في هذه الحالة نابعة من أن الرمز يقضي نحبه إذا ما وجدت طريقة أخرى تفضله في الصياغة والتعبير .

واذا ما لاحظنا مع « برجسون » أننا كلما انتقلنا من الفزيائي إلى النفسي والحيوي ، قلت درجة الموضوعية وازدادت درجة الرمزية ، أمكن أن نحدد هذه الطبيعة الحتمية للتعبير الرمزي عن التجربة الصوفية وقد تحولت إلى صياغة شعرية ، أو التجربة الشعرية النابعة من موقف صوفي ، ففي كلتا الحالتين تأخذ الوضعية التجريبية التي يعبر عنها على نحو مباشر بلغة موضوعية في التقلص والانكماش ، وتتوهج الرمزية وتزداد بحيث لا يكون ثم سبيل أو بديل يغني عنها ، لأننا أصبحنا في حضرة ما هو نفسي وحيوي .

---

(١) كولن ولسون / الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوي ، بيروت ، طبعة أولى سنة ١٩٧٢ ، ص ٣٠١ .

وكما ميزنا بين الرمز والعلامة ، نميز بين الرمز والكناية ، وفي هذا السياق ذكر عبد القاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة» وفي غيره أن للكناية مزية على التصريح ، وهي مزية سببها أن إثبات الصفة باثبات دليلها وايجابها بما هو شاهد في وجودها ، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تثبت ساذجاً غفلاً كالكناية عن اكرام الضيفان في قوله ابن هرمة .

لا أمتع العوذ بالفصـــال ولا أبتاع إلا قريبة الأجـــل

ومما أدلى به عبد القاهر ، يتبين أن مزايا الكناية وخصائصها تتمثل في الاثبات والتوكيد وايجاب الصفة للشيء بواسطة انتزاع شواهد على وجودها ومن ثم عدت الكناية أبلغ من التصريح وبعبارة اخرى اعتبرت الكنايه بوصفها تعبيراً غير مباشر أبلغ وآكد في الدعوة من التصريح الذي يعدل المباشرة في التعبير .

ومن هذا التحديد لطبيعة الكناية ، يتبين الفرق بينها وبين الرمز ، فالكناية والرمز وان أخذا طابع اللامباشرة في التعبير ، فانهما يختلفان من وجوه عدة تئول إلى الفروق بين الجزئي والكلي ، والبون بين التعبير الرمزي الذي يكشف الدلالة ويحجبها ، وتتضام فيه الأطراف المتقابلة ، ويكشف عن جانب مفهوم وآخر يند عن الفهم ، كما يكشف عن الكيفية التي يستحوذ بها على الصور ، بحيث يتغلغل في الطابع العيني المحسوس لتلك الصور ، ويعيد بناءها على نحو كلي يكسبها دلالة الرمز ، وبين الكناية في طابعها الجزئي وفي إيقاعها التناسب بين المكني به والمكني عنه ، واذا كان الرمز يهيب بما يركبه الخيال من صور للتعبير عن المجرد والمجهول نسبياً ، فان في الكناية هذه الخاصية ، لأنها تعبر بالحسي عن المعاني المجردة غير أن المجرد في الرمز يبدو أكثر كلية وشمولاً .

ومما سبق نخلص إلى أن التعبير الرمزي في الشعر ، لا يتركب من كنايات متضايفة ، مما يؤكد أن كثيراً من شراح الشعر الصوفي القدامى ، قد وقعوا في اللبس وسوء الفهم ، عندما شاكلوا بين الرمز والكناية ،

فأخذوا يتمحلون في تلمس أوجه المناسبة ، فكانوا بذلك أقرب في فهم الشعر الصوفي إلى الكناية منهم إلى طبيعة التعبير الرمزي .

ومن أخطاء هذا المنهج الذي نقع عليه في شروح النابلسي ومحيي الدين ابن عربي وغيرهما ، التعسف أحياناً في التأويل والبحث عن المناسبة والافراط الشديد في الجزئية ، مما باعد بينهم وبين تشييد نسق كلي عام يضم القصيدة بأسرها ويضعها في إطارها الرمزي .

وربما كانت تلك الأخطاء التي وقع فيها الشراح والمفسرون ، نتيجة طبيعية للمصطلح الصوفي ، إذ إن المصطلح أيا كان ، ينتمي إلى طبيعة تفسيرية مختزلة تتسم بالتعريف والمقابلة بين المصطلح في شكله الوضعي ، وما يدل عليه حتى إننا والحالة هذه ، يمكن أن نضع لهذه الشروح والتفسيرات ، لوحة عامة تضم على حد فهم القدامى ، والمكنى عنه ، أو المرموز به والمرموز إليه ، على غرار لوحة المصطلح الصوفي ، وعلى نسق ما نظفر به في في تأويل الأحلام عند ابن سيرين وغيره من لوحات .

واذا كان الأمر على هذا النحو ، فما أيسر أن يرجع القارىء إلى هذه الخريطة التي زودنا بها الشراح كلما أغلق عليه معنى أو انبهمت صورة ليتلمس أوجه التأويل والمناسبة .

ويبدو أن هذا المنهج في التفسير ، كان يتجه إلى الايضاح مستعيناً في ذلك بنزعة توقيفية تحكمها الرغبة في تصنيف معجم للشعر الصوفي المرموز كما سبق أن صنف معجم خاص بما يتعاطاه الصوفية من مصطلحات .

وقد أفضى هـــذا المنهج إلى تفكيك القصيدة الشعريـــة واحالتها إلى جزئيات منتشرة بينما يقتضي البناء الرمزي للقصيدة الصوفية ، الاهابة بمنهج تكاملي ، يتسنى معه الكشف عن بنائها المتعضي في كليته وشموله وهذا ما حاول البحث أن يتبناه مفيداً في الوقت ذاته من ذلك المعجم الشعري .

ومن الضرائر التي حتمت هذا المنهج ، أن العمل الشعري ينبغي أن يتناول بوصفه كلاً شاملاً ، واذا كان الكل مجموع أجزائه ، فان هذه هذه الاجزاء في انفصالها وتفككها شيء ، وفي تضامها وتراكبها من خلال الكل ، شيء آخر ويئول هذا التصور إلى أن القصيدة الشعرية ، بنية كلية ، تظهر الأجزاء من خلالها وقد تضايفت على نحو جديد .

وقد بقي لنا أن نناقش قضيتين ، تدور الأولى منهما على العلاقة بين الرمز الشعري في أدب الصوفية وبين الأساليب والتقاليد الفنية الموروثة ، وتعالج الثانية الرمز الشعري ذاته في ضوء مفهومي العفوية والقصدية .

وقد لاحظنا فيما يخص القضية الأولى ، أن الصوفية عولوا في شعرهم على ما ورثوا من تقاليد فنية راسخة ، وأنماط أسلوبية ثابتة ، ألموا بها في قصائد الغزل والخمر ووصف الطبيعة ، إلماماً أشرب هذه الأساليب روح الرمز ودلالته بواسطة عمليات من الاسقاط ، تشكلت هذه الأساليب الموروثة من خلالها على غرار الموقف الرمزي وطبيعته .

وفيما يتعلق برمزية الأنثى ، ألم الشعر الصوفي بما ورث من أساليب الغزل العذري ، وتقاليده الفنية متمثلة في التفجع وشكوى الفراق ووصف الرحلة إلى ديار المحبوبة ، والتخوف من العذال والواشين والرقباء ، وما يلحق المحب من سقم وذبول وسهاد ، كما ألم بضرب من الغزل الشهواني في تشبثه بوصف المظاهر الحسية الفزيائية ، وبالحديث عن المغامرات واختلاس القبلات واللقاء تحت جنح الليل وفي سكون الأسعار ، وقد تسنى للصوفية في أشعارهم أن يمزجوا هذه الأساليب الفنية الموروثة في تركيب يحيل على بناء رمزي مفعم بالايحاء .

وقد تبين في رمز المرأة ، أنهم أسقطوا على الموروث مفاهيمهم العرفانية الخاصة بالتضايف بين الفعل والانفعال ، كما تبين أن الجوهر الأنثوي

إنما كان رمزاً لما تضمه المرأة من معان واسرار ، يئول بعضها إلى تصورات عرفانية خاصة وينتمي بعضها الآخر إلى موروثات الثقافة الأسطورية القديمة ، التي أخذت المرأة فيها طبيعة إلهية مبدعة ، وفيما يتعلق بالطابع الشهواني تبين من فحص الموروثات الثقافية ، أن التوسل بهذا الطابع في وصف حرق المحبة الالهية له جذوره وأصوله التي يمكن ردها إلى نشيد الانشاد ، ولعلنا نلاحظ هذا الطابع لدى شعراء التصوف من العرب ، وانه ليبدو أكثر ظهوراً وإمعاناً في الشهوانية ، في شعر التصوف الفارسي .

وقد انكشف من عرض النماذج السابقة ، أن رمز المرأة إن في عذريته وإن في شهوانيته يحيل على أساس عرفاني متمثل في مقولة (التجلي) بحسبانه نواة عرفانية يفقد الرمز بدونها دلالته ومعناه .

وبضرب من الاسقاط الذي يتمثل التراث من خلال تجربة وموقف عرفانيين أحال الصوفية ما ورثوه من شعر الخمريات إلى رمز خصب على ما ينازلون من أحوال السكر والنشوة الروحية والوجد الالهي ، وكذلك كان شأنهم في شعر الطبيعة التي تحولت من خلال الوعي الصوفي إلى رمز على وحدة الوجود ووحدة الشهود .

وهكذا حار الموروث باكسير التجربة الروحية إلى رموز على نبض العلو في محايثته وتغلغله في لباب الأشياء .

وفيما يتعلق بعفوية الرمز أو قصديته في الشعر الصوفي ، ينبغي أن نميز في ضوء تصور خاص بمستويات الرمز ، بين الأسطورة والدين والشعر ، فرموز الأساطير والأديان الدنيا ، تبدو عفوية لأنها تحيل على شعور لا وضعي أما في الأديان العليا وفي الشعر ، فتنبع الرموز من قصدية تحيل على شعور وضعي منعكس على ذاته .

ولا يخفى أن الشعر الصوفي في مجمله ، شعر ميتافيزيقي يحيل على

موضوعات تند عن أي وضعية فزيائية ، وهذه السمة الميتافيزيقية تئول إلى فهم عاطفي للفكر ، وبعبارة دانته إنها فكر متحول إلى مجازات وتخيلات ، بيد أن الشعر الصوفي في ميتافيزيقيته — إذا ما استثنينا منه الشعر الوعظي والتعليمي والشعر الموغل في التجريد الخالص — لا يقل عن الشعر الغنائي عاطفة وانفعالاً ، بل إن هذه العاطفة هي الرابطة بين النزعة الغنائية والنزعة الميتافيزيقية في الشعر الصوفي الذي بدت رموزه الخاصة بالمرأة والخمر والطبيعة بمثابة كشف عن وحدة الفكر والشعور ، وهي وحدة تجاوزت الثنائية الشكلية ، وتخطت ازدواج النسق العام للفكر والاحساس الشعري ، وقاربت بين الشعر والفلسفة والتجربة الصوفية التي تعد بمثابة وضعية روحية .

وعلى الرغم من أن رموز العدد والحرف في الشعر الصوفي تكشف عن فقدان العاطفة وخمود الايقاع الغنائي ، والانفصال الذي عزل الفكر عن الاحساس الشعري ، والافتقار الشديد إلى ما يركبه الخيال من صور ، فانها على أي الأحوال رموز تهدي إلى التعرف على أصول وينابيع قديمة ، كما تهدي إلى الوقوف على التيارات الثقافية في تلاقيها وفي حركتها التبادلية من حيث التأثر والتأثير .

وخلاصة ما يمكن أن يستنبط في هذه الخاتمة ، أن رمزية الشعر الصوفي موسومة بطابع عرفاني ، وهي من هذه الوجهة رمزية عرفانية لا يتأتى معها عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفية ، لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين البناء الشعري في رمزيته العرفانية ، وبين التصوف باعتباره علاقة دينامية حية بين الالهي والانساني .

أولاً : المخطوطات

١ ـ أبو مدين التلمساني — قصيدة نونية مخطوطة ضمن مجموعة بمكتبة الأزهر ٦٢٢ ، أباظة ٧٢١٧

٢ ـ عبد الرازق الكاشاني — اصطلاحات الصوفية ، رسالة مخطوطة بمكتبة الأزهر ٦٤٠٩

٣ ـ عبدالغني بن اسماعيل النابلسي — المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية مخطوط بمكتبة الأزهر ٢٠١٠

٤ ـ عبدالغني النابلسي — ديوان الحقائق ومجموع الرقائق ، مكتبة الأزهر (٢٧٢) أباظة ٦٨٧٧

٥ ـ عبدالغني النابلسي — رد المفتري عن الطعن في الششتري ، مكتبة الأزهر (١٦٥) بخيت ٤٥٧٨٩

٦ ـ عبدالغني النابلسي — هتك الأستار ، مخطوط ، مصر ، تصوف ٢٨١

٧ ـ عبد الكريم الجيلي — لوامع البرق الموهن ، مخطوطة دار الكتب

٨ ــ محمد بن محمد العمري مجاميع الزجاجة البلورية في شرح القصيدة الخمرية ،مكتبة الأزهر (٣٨٩٦) ٤٣٠٨٦ .

٩ ــ محي الدين بن عربي مرآة المعاني في ادراك العالم الانساني ، دار الكتب (٣١) مجاميع .

ثانياً: المراجع العربية

١ ـ أ. بروبي — مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي، دار النهضة

٢ ـ د/ ابراهيم أمين الشواربي — غزليات حافظ الشيرازي، لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٥.

٣ ـ د/ ابراهيم عبدالرحمن — دراسات مقارنة، مكتبة الشباب. ط أولى ١٩٧٥.

٤ ـ ادوارد جرانفيل براون — تاريخ الأدب في ايران من الفردوسي الى السعدي، ترجمة د/ ابراهيم الشواربي ١٩٥٤ م.

٥ ـ ابن خلدون — المقدمة، طبعة بيروت، ١٨٨٠ م.

٦ ـ ابن سينا — التعليقات، تحقيق ونشر د/ عبد الرحمن بدوي ١٩٧٣.

٧ ـ ابن عباد الرندي — الرسائل الكبرى، طبعة فاس ١٣٢٠ هـ.

٨ ـ ابن عطاء الله السكندري — لطائف المنن في مناقب أبي العباس المرسي

وشيخه أبي الحسن ، وهو على هامش لطائف المنن والأخلاق للشعراني ، بدون تاريخ .

٩ ـ ابن الكلبي — الأصنام ، تحقيق ، أحمد زكي ، القاهرة ، دار الكتب ، طبعة ثانية ، ١٩٢٤ .

١٠ ـ ابن النديم — الفهرست ، طبع المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ .

١١ ـ ابن هشام — السيرة ، تحقيق مصطفى السقا وابراهيم الابياري ، طبعة الحلبي ، ١٣٥٥ / ١٩٣٦

١٢ ـ أبو حامد الغزالي — الرد على فضائح الباطنية ، تحقيق د / عبد الرحمن بدوي ، نشر وزارة الثقافة ، القاهرة ١٩٦٤ .

١٣ ـ أبو الحسن علي بن عثمان الهجويري — كشف المحجوب ، دراسة وترجمةد / إسعاد قنديل ، طبع المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، ١٩٧٤ .

١٤ ـ أبو داود سليمان بن حسان الأندلسي المعروف بابن جلجل — طبقات الأطباء والحكماء ، تحقيق ، فؤاد السيد طبعة ، المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية سنة ١٩٥٥ .

١٥ ـ أبو العباس أحمد بن عطاءالله الصنهاجي المعروف بابن العريف — محاسن المجالس ، نشر ، أسين بلاثيوس ، ١٩٣١ م .

١٦ ـ أبو العلاء المعري — رسالة الغفران ، تحقيق ودراسة ، د/ عائشة عبد الرحمن ، الطبعة الخامسة .

١٧ ـ د. أبو العلا عفيفي — التصوف ـ الثورة الروحية في الاسلام، دار المعارف، طبعة أولى، ١٩٦٣ .

١٨ ـ أبو عمرو محمد الكشي — منهاج المقال في معرفة الرجال، بومبي ١٣١٧ هـ .

١٩ ـ أبو محمد الحسن بن موسى النوبختي — فرق الشيعة، النجف الأشرف، مطابقة لطبعة ريتر ١٩٣٦ .

٢٠ ـ أبو محمد علي بن حزم الظاهري — الفصل في الملل والأهواء والنحل، المطبعة الأدبية، طبعة أولى، ١٣١٧ هـ .

٢١ ـ أبو منصور الحلاج — الطواسين، دراسة وتحقيق، ماسينيون، باريس ١٩١٣

٢٢ ـ أبو نصر السراج — اللمع، تحقيق د/عبد الحليم محمود، طبعة ١٣٨٠ / ١٩٦٠ .

٢٣ ـ أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي المعروف بابن الزيات — التشوف الى رجال التصوف، نشر وتحقيق أدولف فور، طبعة الرباط ١٩٥٨، مطبوعات معهد الأبحاث العليا المغربية .

٢٤ ـ أحمد ضياء الدين الكمشخانلي — جامع الأصول، طبعة الآستانة، ١٢٧٨ .

٢٥ ـ أحمد بن محمد بن عجيبة — ايقاظ الهمم في شرح الحكم، طبعة أولي بدون تاريخ .

٢٦ ـ أرسطـو — كتاب الشعر، ترجمة وتحقيق ودراسة، د/ شكري عياد ط / ١٩٦٧

٢٧ ـ أرسطـو — السماع الطبيعي، ترجمة اسحق بن حنين

وشرح ابن السمح وابن عدي ومتى بن يونس وابي الفرج بن الطيب ،تحقيق د / عبد الرحمن بدوي ط / ١٣٨٤ / ١٩٦٤ .

٢٨ ـ اسماعيل بن أحمد الأنقروي — فاتح الأبيات في شرح مثنوي ، ط مصر ، ١٢٥٤ .

٢٩ ـ أسين بلاثيوس — ابن عربي ، حياته ومذهبه ، ترجمة د / عبد الرحمن بدوي ط / ١٩٦٥ .

٣٠ ـ أفلاطون — محاورة فايدروس ، ترجمة وتقديم ، د / أميرة حلمي مطر ، ط/ دار المعارف ١٩٦٩ .

٣١ ـ أفلاطون — د/عبد الرحمن بدوي الطبعة الرابعة ١٩٦٤م .

٣٢ ـ أفلوطين — تحقيق ودراسة ، د / عبد الرحمن بدوي ط ١٩٦٦ م .

٣٣ ـ أفلوطين — التساعية الرابعة ، ترجمة ، د / فؤاد زكريا ومراجعة د / محمد سليم سالم ، ط / الهيئة المصرية ، ١٣٨٩ ١٩٧٠ م .

٣٤ ـ إيرول جنكنز — الفن والحياة ، ترجمة ، أحمد حمدي محمود ومراجعة علي أدهم ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة .

٣٥ ـ إيمانويل كانت — مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة ، ترجمة ، د / نازلي اسماعيل ومراجعة د / عبد الرحمن بدوي .

٣٦ ـ بهاء الدين بن عبد الصمد العاملي — الوحدة الوجودية ، مطبعة كردستان العلمية سنة ١٣٢٨ هـ .

٣٧ ـ التهانوي — كشاف اصطلاحات الفنون ، طبعة القاهرة ١٣٨٢ / ١٩٦٣ .

٣٨ ـ ت . ج . دي بور — تاريخ الفلسفة في الاسلام ، ترجمة د / محمد عبد الهادي أبو ريدة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٧٧ / ١٩٥٧ .

٣٩ ـ جمال الدين أبو المحاسن القفطي — إخبار العلماء بأخبار الحكماء ، الخانجي ، طبعة أولى ١٣٢٦ .

٤٠ ـ جواد علي — تاريخ العرب قبل الاسلام ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

٤١ ـ جان بول سارتر — نظرية في الانفعالات ، ترجمة د / سامي محمود علي وعبد السلام النقاشر ، دار المعارف ١٩٦٠ م .

٤٢ ـ جان بول سارتر — الوجود والعدم ، ترجمة د / عبد الرحمن بدوي ، بيروت ١٩٦٦ .

٤٣ ـ جان فال — طريق الفيلسوف ، ترجمة د / أحمد حمدي محمود ومراجعة د / أبو العلا عفيفي ، ١٩٦٧ .

٤٤ ـ جيمس فريزر — الغصن الذهبي ، ترجم منه جزء واحد بأشراف د / أحمد أبو زيد ، ١٩٧١ .

٤٥ ـ جيمس فريزر — الفولكلور في المعهد القديم ، ترجمة د / نبيله ابراهيم ومراجعة د / حسن ظاظا ، ١٩٧٢ .

٤٦ ـ جيمس كولنز — الله في الفلسفة الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل ١٩٧٣ .

٤٧ ـ حسنين مخلوف — صفوة البيان لمعاني القرآن، طبعة أولى ١٣٧٥ / ١٩٥٦

٤٨ ـ رسائل إخوان الصفا — طبعة ١٣٤٧ / ١٩٢٨ .

٤٩ ـ ريجيس جوليفييه — الفلسفة الوجودية من كير كجورد إلى سارتر، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د / محمد عبد الهادي أبو ريده، الدار المصرية للتأليف والترجمة ط / ١٩٦٦ .

٥٠ ـ رينولد نيكولسون — في التصوف الاسلامي وتاريخه، ترجمة د أبو العلا عفيفي، ط / ١٣٥٧ / ١٩٥٦ .

٥١ ـ رينولد نيكولسون — الصوفية في الاسلام، ترجمة، نور الدين شريبة، ط ١٣٧١ / ١٩٥١ .

٥٢ ـ د / السيد محمد العزاوي — فرقة النزارية، مطبعة عين شمس، ١٩٧٠.

٥٣ ـ شرف الدين عمر ابن الفارض — ديوان ابن الفارض، جمعة رشيد بن غالب بشرحي البوريني والنابلسي، المطبعة الخيرية ١٣١٠ هـ .

٥٤ ـ شهاب الدين السهروردي — السهروردي في الذكرى المئوية الثامنة، الهيئة العصرية العامة للكتاب، ط١٣٩٤ . ١٩٧٤

٥٥ ـ شهاب الدين السهروردي — هياكل النور، نشر، د / محمد أبو ريان، القاهرة، المكتبة التجارية ١٩٥٧ .

٥٦ ـ د / شوقي ضيف العصر الجاهلي ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة .

٥٧ ـ د / شوقي ضيف العصر الاسلامي ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة .

٥٨ ـ د / صمويل كريمر أساطير العالم القديم ، ترجمة ، د / أحمد عبد الحميد ، ومراجعة د / عبد المنعم أبو بكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ .

٥٩ ـ عادل العوا منتخبات إسماعيلية ، دمشق ، مطبعة الجامعة السورية ١٩٥٨

٦٠ ـ عارف تامر أربع رسائل إسماعيلية ، بيروت ١٩٥٣

٦١ ـ عاطف جودة الخصائص الفنية والخصائص الصوفية في شعر ابن الفارض ، رسالة ماجستير ١٩٧١.

٦٢ ـ عبد الحق بن سبعين مجموع رسائل ابن سبعين ، تحقيق د / عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥ .

٦٣ ـ عبد الرازق الكاشاني الوجوه الغرفي معاني نظم الدر ، على هامش ديوان ابن الفارض بشرحي البوريني والنابلسي ١٣١٠ هـ .

٦٤ ـ د / عبد الرحمن بدوي ربيع الفكر اليوناني ، الطبعة الثانية ، ١٩٤٦.

٦٥ ـ د / عبد الرحمن بدوي خريف الفكر اليوناني ، الطبعة الثانية ، ١٩٤٦

٦٦ ـ د/ عبد الرحمن بدوي فلسفة العصور الوسطى ، الطبعة الثانية ١٩٦٩.

٦٧ ـ د / عبد الرحمن بدوي الزمان الوجودي ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٥.

٦٨ ـ د / عبد الرحمن بدوي شخصيات قلقة في الاسلام ، الطبعة الثانية ١٩٦٤ .

٦٩ ـ د / عبد الرحمن بدوي التراث اليوناني في الحضارة الاسلامية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٦٥ .

٧٠ ـ د / عبد الرحمن بدوي دراسات في الفلسفة الوجودية ، ١٩٦٥ .

٧١ ـ عبد الغني النابلسي القول المتين في بيان توحيد العارفين المسمى نخبة المسألة طبعة ١٣٤٤ هـ .

٧٢ ـ عبد الكريم الجيلي الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل ، ط ١٣٨٣ / ١٩٦٣ .

٧٣ ـ عبد الكريم القشيري الرسالة القشيرية ، تحقيق ، د / عبد الحليم محموذ ومحمود بن الشريف طبعة أولى ١٣٨٥ / ١٩٦٦

٧٤ ـ عبد الوهاب الشعراني الطبقات الكبرى ، مطبعة صبيح ، بدون تاريخ .

٧٥ ـ د / علي صافي حسين الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري ، دار المعارف ١٩٦٤ .

٧٦ ـ علي بن محمد الجرجاني التعريفات ، المطبعة الخيرية ١٣٠٦ هـ .

٧٧ ـ فصلة من مجلة اللسان العربي . إصدار المكتب الدائم للتعريب بالمغرب

٧٨ ـ فؤاد كامل الفرد في فلسفة شوبنهور ، دار المعارف ١٩٦٣ .

٧٩ ـ كولن ولسن الشعر والصوفية ترجمة ، عمر الديراوي ،

بيروت، منشورات دار الآداب، طبعة أولى ١٩٧٢ .

٨٠ ـ د / لطفي عبد البديع — التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا، طبعة أولى، ١٩٧٠ .

٨١ ـ لويس برنارد — أصول الاسماعيلية، مكتبة المثنى، بغداد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٤٧ .

٨٢ ـ لوي ماسينيون وباول كراوس — أخبار الحلاج، ط ١٩٣٦ .

٨٣ ـ مارتن هيدجر — في الفلسفة والشعر، ترجمة د / عثمان أمين، طبع الدار القومية، ١٩٦٣ .

٨٤ ـ مجموع رسائل ابن عربي — طبع، حيدرآباد، ١٩٤٨

٨٥ ـ محسن الأمين — أعيان الشيعة، بيروت، مطبعة الانصاف ١٩٦٠ .

٨٦ ـ د / محمد غنيمي هلال — الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، الطبعة الثانية ١٩٦٠ .

٨٧ ـ د / محمد غنيمي هلال — مختارات من الشعر الفارسي، الدار القومية ١٣٨٤ / ١٩٦٥ .

٨٨ ـ د / محمد كامل حسين — طائفة الاسماعيلية، تاريخها ونظمها وعقائدها القاهرة، مكتبة النهضة، ١٩٥٩ .

٨٩ ـ محمد بن مالك الحمادي — كشف أسرار الباطنية وأخبار القرامطة، نشر الكوثري القاهرة ١٩٣٩ .

٩٠ ـ د / محمود قاسم — دراسات في الفلسفة الاسلامية ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ١٩٧٠.

٩١ ـ محيي الدين بن عربي — الفتوحات المكية ، تحقيق د / عثمان يحيى ، وقد صدر منها حتى الآن أربعة أسفار ، والفتوحات طبع بولاق ، القاهرة ١٢٩٣ / ١٨٧٦ .

٩٢ ـ محيى الدين بن عربي — فصوص الحكم بشرح الكاشاني وبالي ، الحلبي ١٣٨٦ / ١٩٦٦ .

٩٣ ـ محيى الدين بن عربي — الكتاب التذكاري عن ابن عربي في الذكرى المئوية الثامنة ١٣٨٩ / ١٩٦٩ .

٩٤ ـ محيى الدين بن عربي — الديوان الكبير ، طبع ، مكتبة المثنى ببغداد عن نسخة دار الكتب المصرية ، ١٢٧١ / ١٨٥٤

٩٥ ـ محيى الدين بن عربي — ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق ، بيروت ١٣١٢ .

٩٦ ـ محيى الدين بن عربي — رسالة الأمر المحكم المربوط فيما يلزم اهل طريق الله من الشروط ، اسطنبول ، ١٣١٥

٩٧ ـ د / مصطفى سويف — الأسس النفسية للابداع الفني ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩

٩٨ ـ موفق الدين أبو العباس المعروف بابن أبي أصيبعة — عيون الأنباء في طبقات الأطباء ، المطبعة الوهبية طبعة أولى ، ١٢٩٩ / ١٨٨٣

٩٩ ـ هانز شيدر — الانسان الكامل في الاسلام ، ترجمة د / عبد الرحمن بدوي ، طبعة أولى .

١٠٠ ـهنري برجسون الطاقة الروحية ، ترجمة د سامي الدروبي ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧١ .

١٠١ ـهنري برجسون منبعا الأخلاق والدين ، ترجمة د/سامي الدروبي ، د/عبدالله عبد الدائم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ .

١٠٢ ـياقوت الحموي معجم البلدان ، ١٩٦٥ .

١٠٣ ـيوسف بن اسماعيل النبهاني جامع كرامات الأولياء ، طبع مصر، ١٩٢٩ .

١٠٤ ـيوسف كرم الطبيعة وما بعد الطبيعة ، دار المعارف الطبعة الثالثة .

المراجع الاجنبية

1) Afifi, Abu-l-i'la — The Mystical Philosophy of Muhyid-din Ibn Arabi, Combridge University Press, 1934.

2) Altizer, Thomas, J.J. and others. — Truth, Myth and Symbol, Prentice Hall. U.S.A., 1967.

3) Bergson, H. — Creative Evolution, Trans. by, Arthur Mitchell, 1911.

4) Cassirer, E. — Essay on Man, New Haven, Yale University Press, 1944.

5) Cassirer, E. — Language and Myth, trans, by, S, Langer, 1945.

6) Coleridge, S.T. — A selection of his poems and prose, by, Kathleen Raine, The Penguin Poets, First Pub., 1957.

7) Corbin, H. — Creative imagination in the Sufism of Ibn'Arabi, trans by, Ralph Manheim, London, 1969.

8) Corbin, H. — La vie et L'œuvre de Nassir Khosrau, Paris, 1953.

9) Delarcoix, Henri — Etudes D'Historie et de Psychologie du Mysticisme, Paris, 1908.

10) Eliade, Mercia, and others. — The History of Religions, Chicago University, 1959.

11) Eliade, M, and others. — The Myth of the Eternal Return, trans, by, Willard Trask, N.Y. Pantheon books, 1954.

12) Frankfort, H.A. and others. — Before Philosophy, Penguin books, first pub., 1946.

13) Freud, Sigmund. — Totem and Taboo, Trans, by A.A. Brill, 1940.

14) Funk and Wagnalls Company. — Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend, N.Y. Editor, Maria Leach, 1949.

15) Gibb, H.A.R. and others. — Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1953.

16) Houtsma, M.T.H and others. — The Encyclopaedia of Islam, 1927.

17) Ivanov, W. — Two early Ismaili treatises, Bombay, 1933.

18) Ivanov, W. — Guide to Ismaili Literature, London, 1933.

19) James, William — The Varieties of Religious experience, N.Y., the Modern Library, London, 1929.

20) Jaseprs, Karl — The Origin and Goal of History, Trans by, Michael Bullock, London, 1953.

21) Jung, C.G. — Psychological Types, Trans, by, H. Godwin Baynes, London University Press.

22) Kierkegaard, Soren — The Last, Journals, 1853:55, edited and translated by Ronald Gregor Smith, 1965.

23) Kierkegaard, Soren — The Present Age, Translated by, Alexander Dru, 1962.

24) Legouis, Emile — A short history of English Literature, Trans by, V.F. Boyson and J. Coulson, Oxford University, First Pub., 1934.

25) Leuba, James, H — The Psychology of Religious Mysticism, Edited by, C.K. Ogden, reprinted, 1972.

26) Malinowski, Bronislaw — Magic, Science, and Religion, N.Y., Doubleday Company, 1954.

27) Massignon, L. — Recueil des inedits Consernants L'Histoire de la Mystique en Pays D'Islam, Paris, 1929.

28) Miller, Paul, R. — Sense and Symbol, Printed, 1969.

29) Nasr, Sayyed, Hossein — Hermes and Hermetic Writings in the Islamic World, Beirut, 1967.

30) Noss, John, B. — Man's Religions, The Macmillan Company N.Y. Tenth Printing, 1955.

31) Old and New Testament. — N.Y. 1907.

32) Plato — The Symposium, Trans by, W. Hamilton, The Penguin Classics, First Pub., 1957.

33) Ratner, Joseph, — The Philosophy of Spinoza. The modern, Library, N.Y.

34) Read, Herbert — Collected essays in Literary Criticism, London, Second edition 1950.

35) Rice, Cyprian, — The Persian Sufis, London, first Pub., 1964, Second Pub., 1969.

36) Russell, Bertrand — Mysticism and Logic and other essays, London, Unwin Books.

37) Santayana, George — The Sense of Beauty, Being the outline of Aesthetic theory, N.Y. First Pub., 1955.

38) Schilpp, Paul Arthur — The Philosophy of E. Cassirer, The library of living Philosophers, 1949.

39) Schilpp, P.A. — The Philosophy of Karl Jaspers, first edition, 1957.

40) Seligmann, Kurt — Magic, Supernaturalism and Religion, Britain, Pub., 1971.

41) Tillich, Paul — Theology and Symbolism, edited by, F. Ernest. Johnson, N.Y. 1955.

42) Tindall, William, York — The Literary Symbol, Columbia University Press, N.Y. 1955.

43) Underhill, Evelyn — The Mystic Way, London, 1913.

44) Vossler, Karl. — The Spirit of Language in Civilization, Trans by, Oscar Oeser, London, 1932.

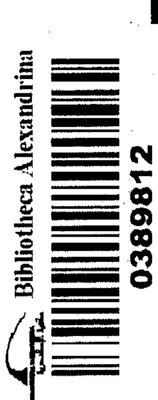
الفهرس



هذا الكتاب

هذا الكتاب في أصله بحث جامعي نال به مؤلفه الدكتور عاطف جودة نصر درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى من قسم اللغة العربية وآدابها ـ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس ، وهو يتناول الرموز الشعرية في الأدب الصوفي مثل : الرمز الأسطوري ، ورمزية اللغة ، ورمز المرأة ، ورمز الطبيعة ، ورمز الخمر ، ورموز الأعداد والحروف ، والرموز المسيحية .

إن رمزية الشعر الصوفي في رأي المؤلف ذات طابع عرفاني ، وهي من هذه الوجهة رمزية عرفانية لا يتأتى معها عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفية ، لأنهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين البناء الشعري في رمزيته الوقائية ، وبين التصوف باعتباره علاقة دينامية حية بين الإلهي والإنساني .



الثمن ٣٠ ل.ل.